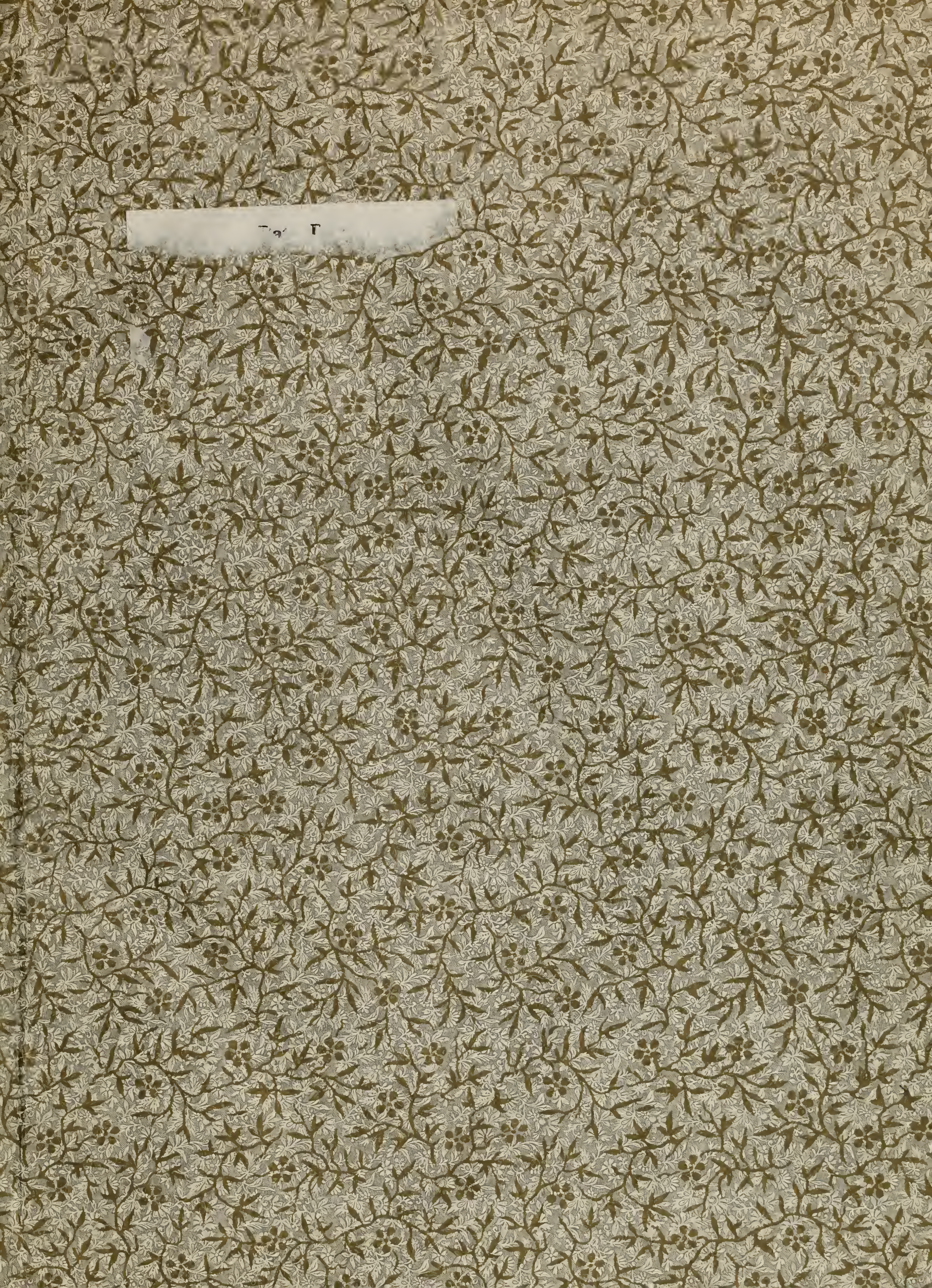


NEWLY REVISED AND
ENLARGED EDITION

Complete Method

FOR THE

French Horn

Grosse theoretisch-practische

Waldhorn-Schule

BY

OSCAR FRANZ

English Text by

GUSTAV SAENGER

SPECIALLY DESIGNED TO SUPPLY SYSTEMATIC,
THEORETICAL AND PRACTICAL INSTRUCTION

[redacted]

Price, $2.25

CARL FISCHER
COOPER SQ. NEW YORK
Boston • Los Angeles • Chicago

Complete Method for the French Horn

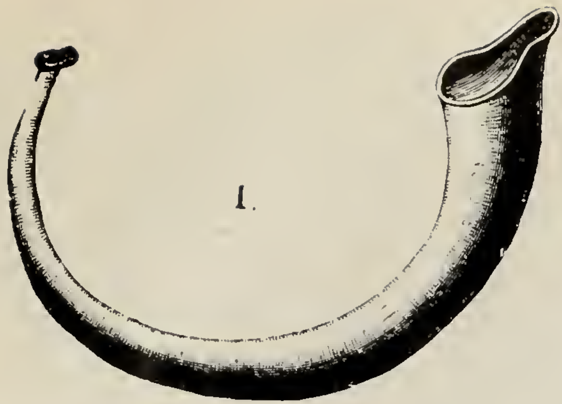
By

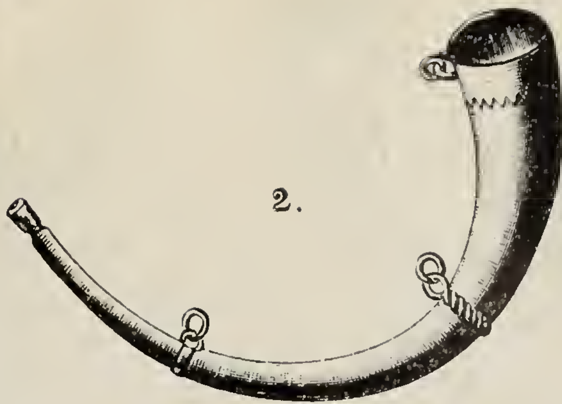
Oscar Franz

CONTENTS

INHALT



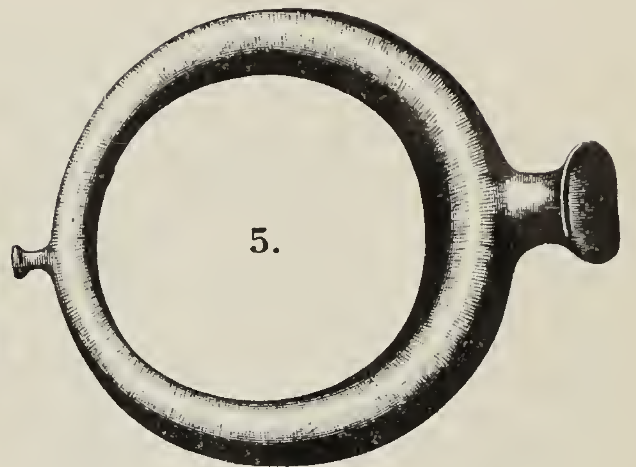




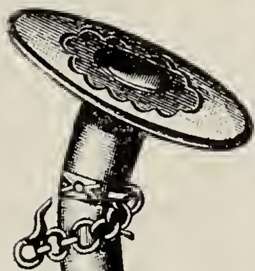


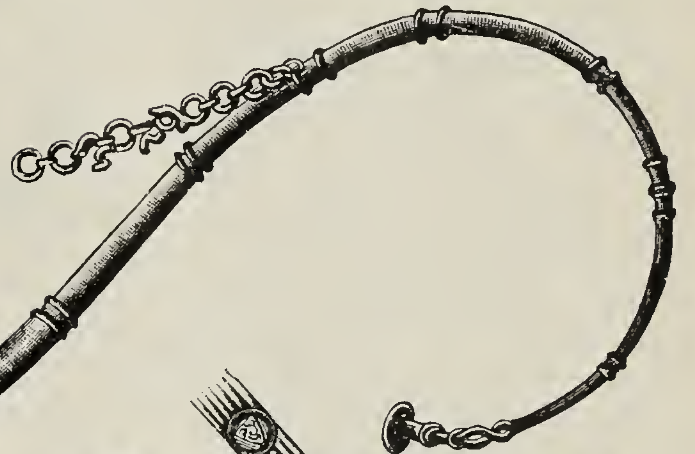




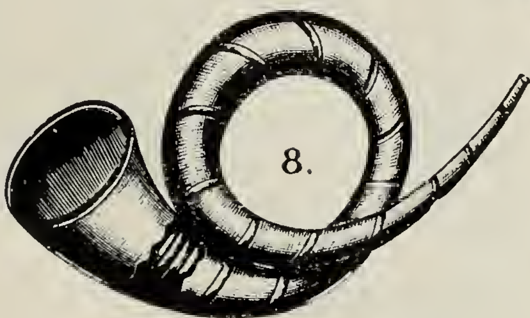


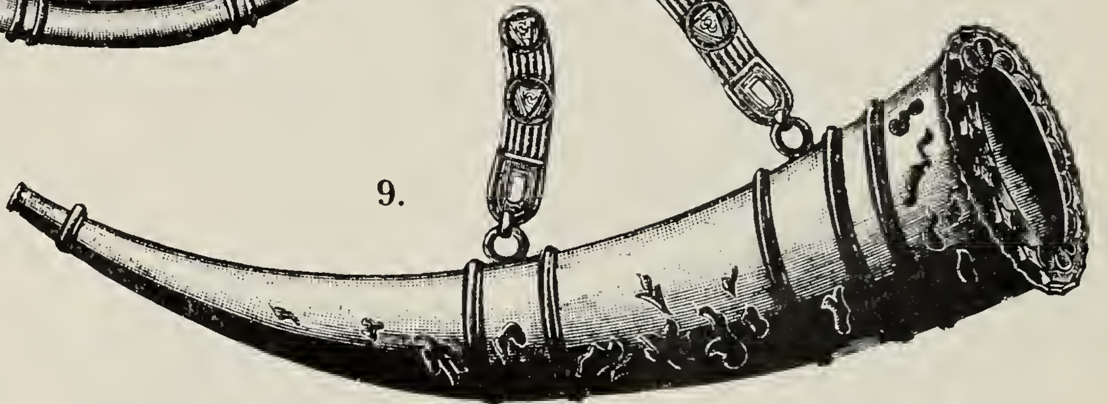


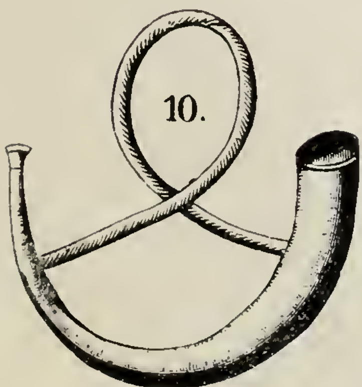


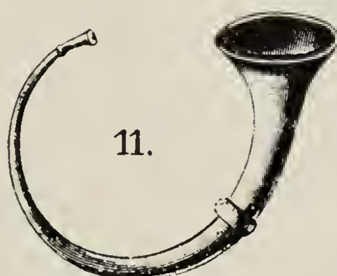


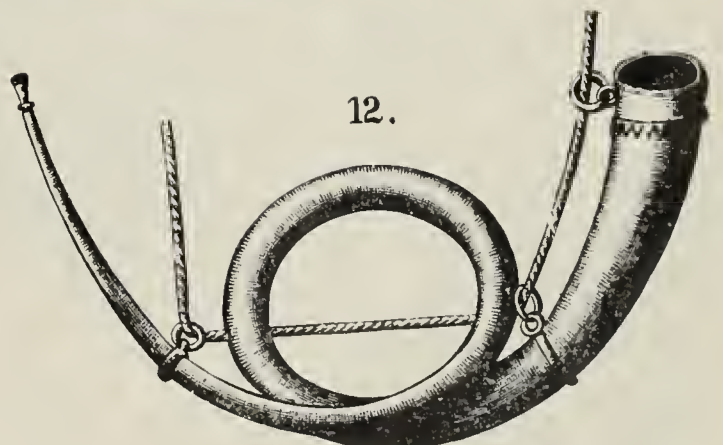
7.



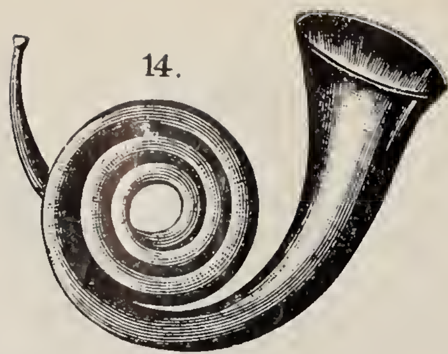


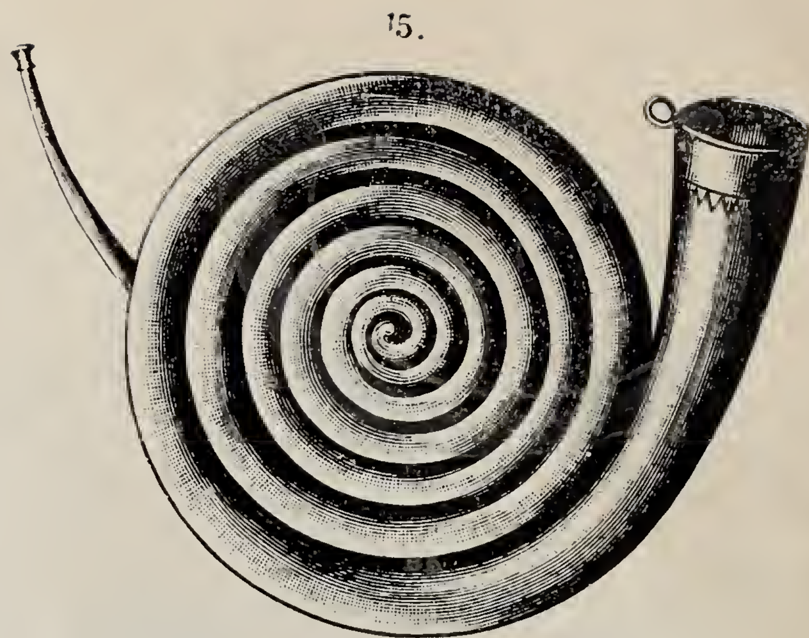


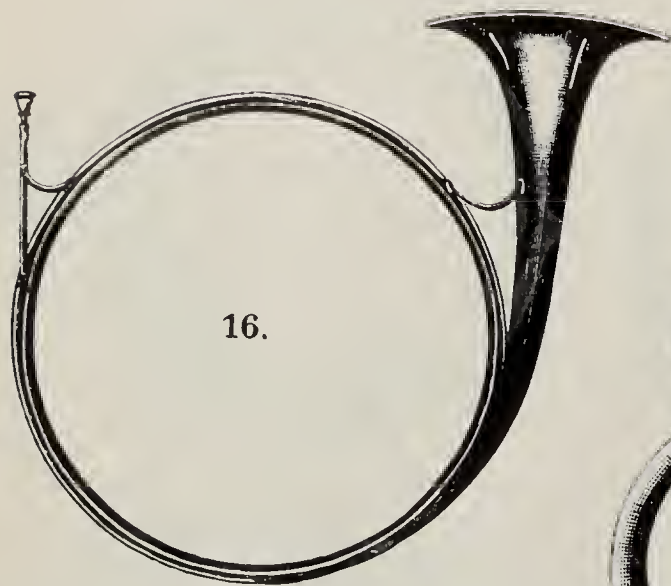




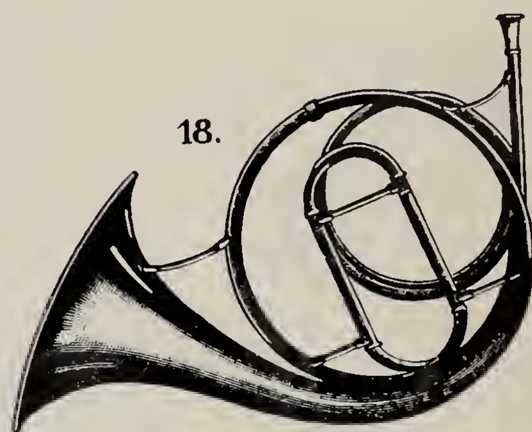

13.


14.


15.


16.


17.

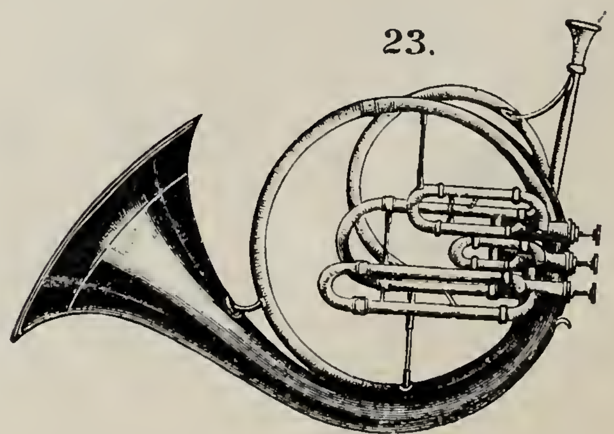

18.


19.


20.


21.


22.


23.

History and Development of the French Horn *



THE Waldhorn (French Horn without valves; also known as the Natural Horn), is one of the oldest Wind Instruments in existence. As a rule it is made of brass, although modern manufacturers use combinations of various metals, specially designed to improve the tonal quality and durability of the instrument. It consists of wound tubing, which, commencing at the mouthpiece, measures about 5/16 of an inch in diameter, and ends in a gradually ending "Bell," the diameter of which measures about 11 to 11¾ inches in diameter The length of the tubing is governed by the respective pitch of the individual instrument, and amounts to about 108¼ inches for a "High B Horn," about 148⅞ inches for an "F-Horn," and about 185¾ inches for a "C-Horn." A funnel- shaped metal mouthpiece with narrow rim, is used to produce the tone; a caldron-shaped mouthpiece is also used by some players. Every modern Horn is provided with so-called "Crooks" or "Tuning Slides," which serve to alter the original pitch of the instrument according to necessity.

The price of a French Horn varies according to quality, and can amount to from $25 to $150. In Dresden, as far back as 1718, the price of a pair of Waldhorns made in Vienna, with two silver mouthpieces and six pair of tuning-slides, was 100 Thalers (300 Marks, or about $75), a very considerable amount, according to the money value of those times.

Among all wind instruments, the soft, expressive, and pliable quality of tone peculiar to the Waldhorn, brings it nearest the human voice and explains its constant use in all modern orchestral compositions. The enthusiastic praises and eulogies bestowed upon this instrument by musicians, composers, critics and writers of all times, is certainly due to the varied and well-nigh limitless uses it can be put to.

Here is the opinion of the author of an old Dictionary of Music, E. L. Gerber, dated 1790, who sings its praises as follows: The instrument which, at one time will sway the feelings of our sweetheart through means of its melancholy tone, and at another time rouse the rough and ready huntsman to his wild and pitiless pursuits in field and forest; the instrument which, in the hands of a master, attracts the attention and commands the admiration of all music lovers to such a great extent, and at another time inspires the soldier to bloody battle—what other instrument could this be than the Waldhorn, which is daily heard in field and forest, in the church and in the concert hall?

Another musical authority, Jul. Rühlmann, in one of the foremost German musical papers, the "Neue Zeitschrift für Musik," in 1871, expressed himself as follows: The noble tone of the Waldhorn, the peculiarity of its varied characteristics, together with its resounding tonal volume, fit it admirably for every style of composition. Its peculiar tonal character adapts itself equally well to the demands of joyous, boisterous music for the hunt, as well as for expressive, dreamy, and melancholy music!

*With references to Mersenné, Harmonie universelle; Praetorius Syntagma; Forkel, History of Music; Jul Rühlmann, "The Horn;" Prof. H. Kling's Modern Instrumentation and Orchestration; Hector Berlioz-Strauss, Instrumentation.

Geschichte des Waldhorns und seine Entwickelung *



DAS Waldhorn ist eins der ältesten Blasinstrumente und wird meistentheils aus Messing, in vereinzelten Fällen auch aus Silberblech gefertigt. Es besteht aus einer mehrfach gewundenen Röhre, die am Mundstück etwa ¾ Centimeter im Durchmesser beginend, sich allmählich immer mehr erweiternd in eine Stürze (Schalltrichter) endigt, deren Durchmesser etwa 28 bis 30 Centimeter beträgt. Die Länge der Röhre richtet sich nach der betreffenden Stimmung des Instrumentes und beträgt bei hoch B-Horn etwa 2 Meter 75 Centimeter, bei F-Horn 3 Meter 78 Centimeter, bei C-Horn 4 Meter 72 Centimeter. — Zur Tongebung auf dem Waldhorn bedient man sich eines metallnen Mundstücks in Trichterform mit schmalem Rand: einzelne Bläser bedienen sich auch kesselförmiger Mundstücke.

Zu jedem Horne neuerer Bauart gehören aber auch noch sogenannte Stimmzüge oder Stimmbogen, die dazu dienen, die dem Instrument eigene Stimmung nach Bedarf zu verändern.

(Der Preis eines Waldhorns ist je nach der Güte sehr verschieden und kann von $25 bis $150 betragen. In Dresden zahlte man 1718 für 2 Wiener Waldhörner mit 2 silbernen Mundstücken und 6 Paar verschiedenen Stimmbögen 100 Thlr. (ungefähr $75.) eine nach dem damaligen Werthe des Geldes sehr bedeutende Summe.)

Der dem Waldhorn eigene weiche Ton bringt es vor allen Blasinstrumenten der menschlichen Stimme am nächsten und macht seine glückliche Verwendung in allen Orchestercompositionen neueren Ursprungs erklärlich. Auf diese umfassende Verwendbarkeit sind wohl auch die rühmenden Auslassungen einiger Musikschriftsteller zurückzuführen.

Schon E. L. Gerber in seinem 1790 erschienenen Lexikon der Tonkunst stimmt ein Loblied des Waldhornes an, indem er sagt: „Ein Instrument, das zu einer Zeit im Cabinet durch seine melancholischen Töne das sanfte Herz der Schönen bewegt und zur andern Zeit den rohen und empfindungslosen Jäger im Walde und auf den Gebirgen zu seiner wilden Lust erweckt, — ein Instrument, das in den Händen eines Meisters im Concertsaale die Bewunderung des Kenners so sehr auf sich ziehet und zu anderer Zeit den Krieger zur blutigen Schlacht aufmuntert, — was könnte dies anders sein, als das Waldhorn, das wir täglich im Feld und Wald, in der Kirche und im Concertsaal hören?"

Weniger überschwänglich, aber nicht minder treffend schreibt Jul. Rühlmann in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1871: „Der edle Klang des Waldhorns, die Eigenthümlichkeit seines farbenreichen Colorits, seine ausgiebige Schallkraft machen es geeignet, dass es in jeder Art von Musikstücken verwendbar ist, denn nicht blos der fröhliche Charakter der Jagdmusik ist dem Waldhorn eigen—es schliesst auch schwärmerische, ja schwermüthige Färbungen in seinen Toncharakter ein!" —

Die Urtheile moderner Componisten und Schrift-

*)Unter Benutzung von: Mersenné, Harmonie universelle, Praetorius, Syntagma, Forkel, Musikgeschichte, Jul. Rühlmann „Das Horn". Prof. H. Kling, Instrumentationslehre und Hector Berlioz-Strauss, Instrumentationslehre.

The opinion of modern composers and writers are, if anything, tinged with even greater praise and enthusiasm, and in the following a few opinions of several modern representative authorities are added: Prof. H. Kling in his "Modern Instrumentation and Orchestration" (published in German by Louis Oertel, Hanover, and in English by Carl Fischer, New York), discusses the extraordinary qualities and merits of the Waldhorn as follows: "This beautiful instrument possesses an exceedingly peculiar tonal character; it revives the memories of fragrant hills and dales, the mountains and forests, and awakens the love for the hunt. Employed in its middle register it pictures the mysterious, and in short notes serves excellently for the production of mysterious calls or signals. The "stopped notes," if played forte, possess a dull, terror-awakening quality of tone, and should only be employed for scenes of special dramatic significance, requiring an appropriate effect of this kind. Added to this, these dull, but nevertheless dismal crashing sounds are well adapted to illustrate revenge, fear, distress, danger, horror, disaster, as well as fiendish, passionate, furious and impulsive characteristics; but if, on the other hand, these stopped notes are played pianissimo and in sustained notes, they will awaken feelings of a disagreeable, painful and oppresing nature; in other words, they are well adapted to picture such situations in which the human soul finds itself overcome and at the mercy of the conspiring powers of fate. Aside from this wealth and variety of expressiveness, the Horn can also imitate the human voice excellently; but this necessitates the entire command of a soft, round, pliable and expressive tone on the part of the player. It is due in particular to the extremely peculiar tonal-color of the horn that these manifold and contrasting effects are possible. The tone of this instrument is also possessed of characteristics of a certain romantic, poetic nature, and, in consequence, is well-adapted for the performance of expressive, song-like passages or compositions."

However, the most ardent and unrestrained praise is showered upon the Horn by that greatest of all modern orchestral writers, Richard Strauss, who, in his newly revised, and re-written edition of Hector Berlioz's Instrumentation, discusses the inexhaustible beauties and merits of this instrument as follows:

"Of all instruments the Horn is probably the only one whose tone assimilates best with all the various instrumental groups. In order to prove this in each and every detail it would be necessary to add the entire orchestral score of Richard Wagner's "Die Meistersinger." I believe myself justified in asserting that only through the enormous variety of uses it can be put to, as well as owing to the highly-developed technical perfection of the Valve Horn, has it become possible that a score, embracing no more instruments than Beethoven's C Minor Symphony, with the exception of a third Trumpet, a Harp, and a Tuba, could have brought forth such entirely new, such ever-varying and above all, such absolutely original effects.

There can be little doubt that the entire technical expressive possibilities of the two Flutes, two Oboes, two Clarinets and two Bassoons, as handed down to us from Mozart's time, have been thoroughly exhausted in every possible direction; every possible effect derived from the closest knowledge of the various registers has been applied and used in connection with the above; the String quintet in most delicate divisions and enlivened through means of the Harp, has been employed for the production of ever-increasing tonal beauties, and together with the most effective poly-

steller sind womöglich noch überschwänglicher und enthusiastischer, und folgen hierbei ein paar Besprechungen unserer hervorragensten Autoritäten der Neuzeit.

Prof. H. Kling, in seiner Populären Instrumentationslehre oder Kunst des Instrumentirens, (Deutsch bei Louis Oertel, Hanover, in Englischer Sprache bei C. Fischer in New York erschienen) spricht sich folgendermassen über das Waldhorn aus:—

„Dieses schöne Instrument hat einen besonderen eigenthümlichen Klangcharacter, welcher uns an die duftigen Berge und Wälder erinnert und zum Vergnügen der Jagd einladet. In seiner mittleren Lage in breiten Noten angewendet malt es das Geheimnisvolle und in kurzen Noten dient es vorzüglich zur Darstellung eines mysteriösen Rufes.

Die gestopften Töne, wenn man diese stark bläst, haben eine dumpfe, schaudererregende Klangfarbe. Dann können diese dumpfen aber doch grauenvoll schmetternden Klänge auch die Rache, die Angst, die Not, die Gefahr, das Schreckliche, Teuflische und Unheilverkündende oder das Zornige, Wutvolle, Leidenschaftliche ausdrücken. Werden dagegen diese gestopften Tone pianissimo und in ausgehaltenen Noten geblasen, so erregen sie schmerzliche, unangenehme und beklemmende Gefühle; in einem Wort: sie sind sehr passend, um diejenigen Situationen zu malen, in welcher sich die menschliche Seele als Beute und Spielball der gegen sie verschworenen Schicksalsmächte fühlt. Neben diesem Reichthum an so verschiedenartigen Ausdrücken, kann das Horn auch noch die menschliche Stimme nachahmen, aber es gehört dazu ein Bläser, der einen runden, weichen und empfindlichen Ton aus dem Instrunent zu ziehen versteht. Es ist besonders die höchst eigenthümliche Klangschattirung des Hornes, welche diese vielseitigen und entgegengesetzten Effekte ermöglicht. Auch hat das Horn einen romantischen poetischen Anstrich und kann einen lieblichen oder sehnachtenden Gesang vortragen.

Das bewundernste und bedeutenste Lob aber zollt Richard Strauss, der berühmteste aller modernen Componisten, dem Horn. In seiner Neu-Bearbeitung der Hector Berlioz'schen Instrumentationslehre, bespricht er die unerschöpflichen Vorzüge diese Instrumentes wie folgt:—

"Das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt. Ich müszte, um dies in seinem Reichtum zu erhärten, die ganze Meistersinger-Partitur hier einfügen; denn ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich sage, nur die enorme Vieldeutigkeit und so hochentwickelte Technik des Ventilhornes habe es ermöglicht, dasz eine Partitur, die mit hinzufügung einer dritten Trompete, der Harfe, und der Tuba, das Partiturbild der Beethovenschen C-moll Symphonie darstellt, in jedem Takte ein so ganz anderes, neues, unerhörtes geworden ist.

Gewisz sind die zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte Mozarts nach allen ihren virtuosen Ausdrucksmögligkeiten hin erschöpft, mit unheimlichster Verwertung aller Registergeheimnisse gemischt, das Streichquintett ist in feinsten Teilungen stets zu neuen Klangwundern herangezogen, mit Harfe belebt und durch herrlichste Polyphonien zu einer Wärme des Gefühlslebens gesteigert wie nie vorher, Trompeten und Posaunen zur Preisgebung aller feierlichen und komischen Charakterseiten genötigt—aber das wesentliche ist das unermüdlich bald melodisch, bald als Mittel-Füllstimme, bald als Bass fungierende treue Horn, dessen schönstes Loblied die Meistersinger-partitur ist.— Durch die Einführung und **Vervoll-**

phonic combinations has been raised to a higher point of expressive warmth than ever before; the Trumpets and Trombones have been employed to voice every possible variety of impressive and humorous situations—however, untiring in its every-varying effectiveness, assisting the melody here, joining the accompanying middle parts there, then again forming the bass, the trusty Horn, which has found its greatest song of praise in the score of "Die Meistersinger"—is the most important of all. Whether it voices the sunniest vitality which Siegfried's overflowing heart blares into Germany's primeval forests; whether, in Liszt's Mazeppa, it dies away over the endless steppes as a last hoarse shriek of the dyeing Cossack chief; whether it portrays Siegfried's childish longing and attempts to conjure the picture of his unknown mother; whether it leads Isolde's airy form toward the dyeing Tristan upon the placid waters of the sea; whether it nods the thanks of Hans Sachs to his faithful apprentices, or as in Erik's dream (Flying Dutchman, Second Act), pictures the seething waves (breaking upon the shores of the North Sea), in a few dull accents; whether it symbolizes Freia's apples of youth; whether it mocks the hen-pecked husband (Meistersinger, Third Act), or thrashes Beckmesser with David, the jealous apprentice, and carries out its functions as the real leader in the roughest row (Meistersinger, Second Act, Scene 7), or whether it sings of the wonders of the magic helmet (Tarnhelm) in muted notes, constantly does the Horn fill its place in every possible particular, alone in its many-sidedness and always conspicuously prominent."

With the hope that the above-mentioned enthusiastic opinions as to the beauty and varied usefulness of the Waldhorn may tend to further the pupil's interest in its study to a still greater extent, a few short historic items will be added, before the elementary Rudiments of Music proper, are taken up.

Horns, of course, of most primitive construction and made only from the natural horns of animals, can be traced back to and are mentioned in the histories of the most ancient races. With the ancient Ethiopians they were known as "Kenet and Keren;" the Hebrews employed them under the same name of "Keren" as well as "Schofar" (Illustration 1, 2, 3,); in India they were named "Nursingh" (Illustration 4b), and the Greeks knew them as "Kegas." They were used for announcing the sacrificial offerings and for assembling the people for general meetings. The Horn (Illustration 5) with which Alexander the Great (336-323 B. C.) is said to have collected his warriors at the considerable distance of 100 Stadien (about two German geographic miles) is only mentioned here owing to its name, as its enormous size prevents its admission into the ranks of the so-called wind instruments in just the same way, as would the so-called "Fog-horn" used at the present time for similar purposes. In addition to using the natural horn of an animal, the Horns were subsequently made of wood, the bark of trees, ore (Illustration 6, 7), glass (illustration 8), ivory (illustration 4a, 4b, and 9). An example of the latter kind is of historic interest in-so-far as one of them is said to have been the property of the renowned Roland, nephew of Charles the Great (Illustration 9). The ancient legend tells us that the tone of this Horn (named Oliphant) carried to such a distance that Charles the Great was enabled to hear Roland's call for assistance for miles, while the latter lay helpless in the Pyrenee mountains (778). Roland, it is related, had blown into the Horn so vigorously in his despair that the veins of his neck burst and the Horn was cracked. This very Horn is said to have been preserved in the Cloister of Nonnen-

kommung des Ventilhorns ist entschieden in der modernen Orchestertechnik—seit Berlioz—der gröszte Fortschritt erzielt worden. Diese wahre Proteusnatur des Ventilhornes erschöpfend zu schildern, müszte ich (wieder einmal!) die Partituren des groszen Magiers vom Rheingold Takt für Takt durchgehen.

Das Horn, ob es aus dem übervollen Herzen Siegfrieds den Jubel sonnigster Lebenskraft in Germaniens Urwald hinausschmettert, ob es in Liszts Mazeppa als letzter, heiserer Schrei des dem Tode nahen Kosakenfürsten in der endlosen Steppe verklingt, ob es der kindlichen Sehnsucht Siegfrieds das Bild der ungekannten Mutter hervorzuzaubern sucht, ob es auf sanften Meereswogen Isoldens Lichtgestalt dem sterbenden Tristan zuführt, Hans Sachens Dank dem treuen Lehrjungen zuniekt, in Eriks Traum (Fliegender Holländer, zweiter Akt) mit wenigen dumpfen Akzenten die Brandung des nordischen Meeres an die nächtliche Küste anschlagen läszt, ob es Symbol der Jugendfrische verleihenden Äpfel der Freia ist, ob es über den Pantoffelhelden witzelt (Meistersinger, dritter Akt), ob es mit dem eifersüchtigen Lehrbuben David, Beckmesser durchprügelt und als richtiger Anführer der derbsten Keilerei fungiert, (Meistersinger, zweiter Akt, siebente Scene), oder in gedämpften Lauten von den Wundern des Tarnhelms singt, stets ist es ganz und voll auf dem Platz, einzig in seiner Vieldeutigkeit und immer von besonders hervorleuchtender Wirkung."

Nach den soeben angeführten uneingeschränkten Lobsprüchen auf die Schönheit und umfassende Verwendbarkeit des Waldhorns ist wohl anzunehmen, dass das Interesse des Schülers an dem von ihm zum Studium erwählten Instrumente noch mehr zu fördern sei, wenn hier, ehe zur eigentlichen Musiklehre übergegangen wird, noch einige kurze historische Notizen folgen.

Hörner, natürlich nur in einfachster Beschaffenheit und nur von Thierhörnern gefertigt, werden schon bei den ältesten Völkern erwähnt und hiessen bei den Aethiopiern „Kenet und Keren", bei den Hebräern sowohl „Keren" als auch „Schofar", Fig. 1, 2, 3, bei den Indiern „Nursingh", Fig. 4b, bei den Griechen „Kegas". Benützt wurden dieselben zur Ankündigung der Opfer und zur Zusammenberufung des Volkes.

Das Horn Fig. 5, mit dem Alexander der Grosse (336—323 vor Chr.) auf die bedeutende Entfernung von 100 Stadien (2 geogr. Meilen) seine Krieger zusammenberufen haben soll, sei hier nur des Namens wegen erwähnt, da es vermöge der ihm nothwendigen Grösse ebensowenig als das in unsrer Zeit zu ähnlichen Zwecken in Gebrauch befindliche Nebelhorn als Blasinstrument in unserem Sinne bezeichnet werden kann. Ausser Thierhörnern verwandte man in der Folge zur Herstellung der Hörner auch Holz, Baumrinde, Erz, Fig. 6, 7, Glas, Fig. 8, Elfenbein, Fig. 4a, und 4b, Fig. 9. Ein solches der letzteren Art bietet insofern geschichtliches Interesse, als es das Eigenthum Rolands, des Neffen Carls des Grossen I., gewesen sein soll, Fig. 9. Die Sage erzählt, dass der Ton dieses Hornes („Olifant" genannt) so weittragend gewesen sei, dass Carl der Grosse den Hilferuf Rolands, welcher hilflos in den Pyrenäen (778) dalag, meilenweit gehört haben soll; Roland habe in seiner Todesangst so heftig in das Horn geblasen, dass die Halsadern aufgingen und das Horn zersprang. Dieses Horn wurde im Kloster Nonnenwerth bei Rolandseck am Rhein aufbewahrt durch Carl IV. von da geraubt und dem Schatze des St. Veits-Domes in Prag einverleibt; dort befindet sich dasselbe zur Zeit noch*), nicht aber im Londoner

*)Nach authentischer Mittheilung des Herrn Domcapellmeisters Skraup in Prag.

werth at Rolandseck on the Rhine, and was taken from there by Charles IV. and added to the treasure of the St. Veits Cathedral in Prague, where it is said to have remained until this day* and not, as some claim, in the London Museum. However, all the above-mentioned various materials used for the construction of Horns proved undesirable, especially as to lasting qualities, and in consequence were unsatisfactory for daily use. Gradually the advisability of using metal for the manufacture of these instruments was seen into more and more; in the beginning, from the 12th to the 16th Century, the instruments were constructed in a slightly bent form, in imitation of the natural animal horn (illustration 10 to 15), until, during the 17 Century, they gradually developed by degrees into the wound form from which that plain instrument emanated which we know as the "Natural" or "Stopped" (Hand) Horn (Illustration 16), named this way, because a majority of its notes were produced by means of the right hand placed in the bell of the instrument and "Stopping" the different notes. The first of these Horns were pitched in E flat, although later on they were made in different sizes (according to pitch), in order to enable their use in different keys. For compositions modulating into different keys, a different Horn had to be used for each change, or smaller or larger appliances (crooks) were attached to the instrument, to lengthen its tubing and consequently lower its pitch; in addition to these, shorter tuning slides were used as an aid for correct intonation. However, these complicated appliances for lengthening the tubing interfered materially with the practical manipulation of the instrument and the pitch, as before, remained a most defective one. Finally, in 1754, a Hornplayer named J. Hampel of Dresden, conceived the idea of remedying the shortcoming of the Horn by means of a short, bent piece of tubing with straight ends to allow of its being pulled in and out of its proper position. An instrument maker named J Werner in Dresden carried out this idea, and the new Horn was named "Inventions or Maschine Horn" (Illustration 17 to 18).

For the sake of record we will mention the invention of an amateur named Charles Clagget of London (born 1755), who combined an E flat with a D Horn. Both were blown by one mouthpiece and the air was directed into each Horn at will by means of a special key. Owing to the unhandiness of the two bells, however, the instrument did not prove of any practical value. The invention of a certain maker named Kölbel in St. Petersburg (1760) who supplied the Horn with a set of keys (similar to those used upon Woodwind instruments) to facilitate the production of its chromatic intervals, was equally unsuccessful, especially as the intonation of the instrument itself was not improved, the lower notes were still missing, and "stopping," with all its inequalities of tone, had still to be resorted to.

At last a Hornplayer named Stölzel of Breslau (in connection with an oboist named Blühmel) invented a real improvement for the Horn in 1814, by supplying it with two air-tight valves (Piston valves) (illustration 19). The first valve lowered the Horn ½ tone, and the second one whole tone, and both together one and one half tone. This invention was improved upon in 1819 by Müller of Mayence and Sattler of Leipsic, who constructed Horns according to Stölzel's idea with three valves. The third valve lowered the Horn one and one-half tone and therewith placed it upon that basis of perfection upon which it has remained until the present day.

*According to authentic information by Mr. Skraup, chapelmaster of the Cathedral at Prague.

Museum, wie von Manchen behauptet wird. Alle oben genannten, zur Verfertigung der Hörner benutzten Materialien waren aber mehr oder weniger zerbrechlich und deshalb ungenügend für den täglichen Gebrauch. Man wandte sich daher immer mehr den aus Metall hergestellten Instrumenten zu, die, anfangs nur das wenig gebogene Thierhorn nachahmend, im Laufe der Zeit vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Fig. 10—15, zur gewundenen Form übergingen, aus welchem sich nach und nach im vorigen Jahrhundert das einfache Instrument entwickelte, welches wir „Naturhorn" oder „Stopfhorn" benennen, Fig. 16, weil ein grosser Theil der Töne auf diesem Instrument durch Stopfen mit der im Schallbecher liegenden rechten Hand erzeugt wurde. Die ersten dieser Hörner standen in Es, doch fertigte man sie später in verschiedener Grösse (bez. Stimmung), um in verchiedenen Tonarten blasen zu können; zu Tonstücken aus verschiedenen Tonarten musste man jedesmal ein anderes Horn benützen, oder man steckte kleinere oder grössere Aufsätze auf das Horn, um es zu verlängern und somit den Ton desselben zu vertiefen, während als Hilfsmittel für reine Stimmung noch kurze Aufsatzröhrchen zur Anwendung kamen. Diese complicirte Vergrösserung erschwerte indess das Blasen sehr und die Stimmung blieb trotzdem mangelhaft.

Da kam der Dresdner Hornist J. Hampel auf den Gedanken, durch eine gebogene Röhre mit geraden Zapfen zum Ausziehen und Einschieben dem Waldhorn diese Unvollkommenheiten zu benehmen. Diese Idee brachte der Instrumentenmacher J. Werner in Dresden 1754 zur Ausführung und nannte nun das neue Horn „Inventions-" oder „Maschinenhorn" Fig. 17 und 18.

Der Vollständigkeit wegen sei hier erwähnt, dass Charles Clagget in London (geb. 1755), ein Dilettant, ein Es und ein D-Horn miteinander verband, die er zwar mit nur einem Mundstücke blies, durch eine Klappe aber den Luftstrom demjenigen Horne zuführte, dessen Töne er gerade brauchte. Bei Benützung dieses Hornes waren jedoch die beiden Stürzen hinderlich.

Ebensowenig Erfolg hatte die Erfindung Kölbels in Petersburg (1760), der am Horn Klappen (ähnlich denen bei den Holsblasinstrumenten) anbrachte, um die Chromatik zu erleichtern; die aber trotzdem nicht erreichte Reinheit des Instrumentes, das Fehlen der tieferen Töne, sowie die immer noch vorhandene Nothwendigkeit des Stopfens und die daraus sich ergebende Ungleichmässigkeit der Töne liessen diese Erfindung als keine Verbesserung des Horns erscheinen.

1814 endlich brachte Stölzel in Breslau (in Gemeinschaft mit dem Berghobisten Blühmel) eine wesentliche Verbesserung am Waldhorn an, indem er zwei luftdichte Ventile (Büchsenventile) demselben beifügte; Fig. 19. Das eine Ventil vertiefte das Horn ½ Ton, das andere 1 ganzen Ton, beide zusammen 1½ Ton.

1819 erweiterten diese Erfindungen Müller in Mainz und Sattler in Leipzig, indem sie Waldhörner mit 3 Ventilen nach Stölzel's Idee bauten. Das dritte Ventil vertiefte das Horn 1½ Ton und war durch diese Verbesserung das Waldhorn auf die Stufe der Vollkommenheit gehoben, auf der es sich zur Zeit befindet.
menheit gehoben, auf der es sich zur Zeit befindet.

Ausser den schon erwähnten Büchsen-Ventilen, Fig. 19, 23, benützt man noch Hebel—Fig. 20, Schub—Fig. 21 und Drehventile, Fig. 22. Dieselben bewirken sämmtlich die Vertiefung des Waldhorns; eine neuere Idee von Oswald Röhlich in Wien, das Horn vermittelst der Ventile zu erhöhen, hat sich nicht einzubürgern vermocht.

In addition to the above-mentioned Piston valves (Illustration 19, 23) Rotary valves (Illustration 22) are now in general use. Such old-styled valves as shown in Illustrations 20 and 21 have been entirely discarded. All of them bring about the lowering of the Horn. A new idea of Oswald Röhlich in Vienna, to raise the Horn by means of the valves has not met with success.

The first composer to introduce the Horn as an orchestral instrument seems to have been Mich. Praetorius (1571 to 1621), who used it under the name of "Hunter's Trumpet." J. Fux (1660 to 1741) was probably the first who used the Horn in pairs for orchestral purposes.

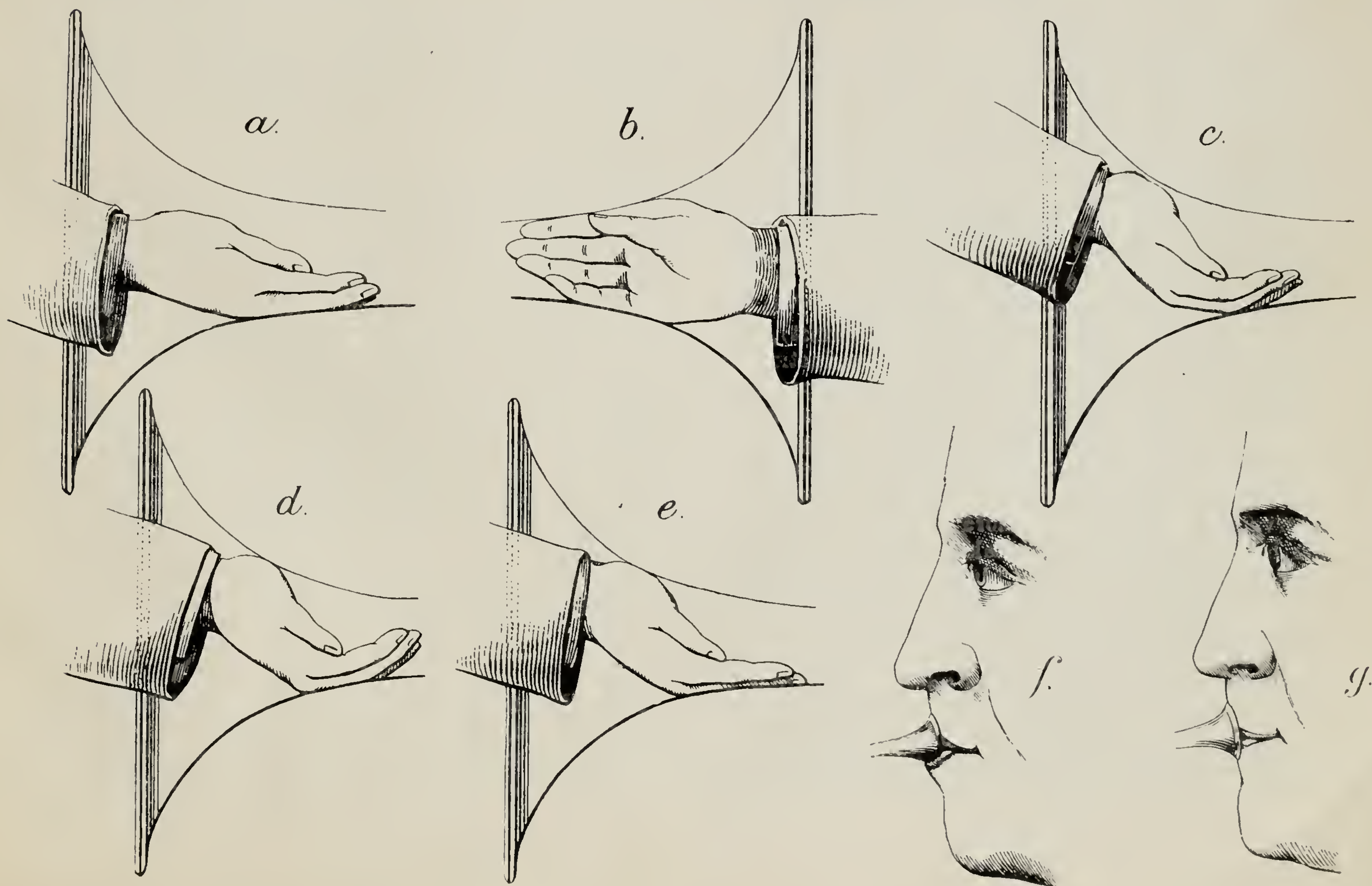
From this time forth, even if only in occasional compositions, can me trace the real employment of the Waldhorn as an orchestral instrument; it gradually raised itself to such distinction that it successfully rivaled and finally placed itself side by side with the more favored Trumpet, and being preferred as a solo instrument by the most prominent composers in the end.

The Waldhorn has been used most effectively as an orchestral instrument by Mozart, Beethoven, Mehul, Cherubini, Spontini, Weber, Mendelssohn, Wagner, Richard Strauss, and particularly by all the followers of the modern school. Weber preferred it among all other instruments and probably used it most effectively for orchestral purposes among all writers; he also wrote a very effective Concertino for the Horn. Mozart's four Concertos for Waldhorn, written for his Salzburg friend, the Hornplayer Leitgeb, are very valuable. Among the players of former days who gained prominence as soloists might be mentioned: Schoen (Court musician to the King of France, and later member of the orchestra of the reigning Prince of Hesse-Darmstadt's heir). In addition we might mention: Ziring of Paris, Spandau of Haag, Neumann of Berlin, and Punto in Vienna, for whom Beethoven wrote his well-known Horn-Sonata.

Die früheste Nachricht der Verwendung des Waldhorns im Orchester haben wir von Mich. Praetorius (1571 bis 1621), der es unter dem Namen „Jägertrompete" einführte. Paarweise hat wohl J. Fux (1660 bis 1741) zuerst die Waldhörner im Orchester verwendet.

Von hier an datirt, wenn auch nur in einzelnen Compositionen, die eigentliche Verwendung des Waldhornes als Orchesterinstrument und erlangte als solches nach und nach eine solche Bedeutung, dass es sich der bis dahin bevorzugten Trompete ebenbürtig zur Seite stellte und von den hervorragendsten Componisten als Soloinstrument sogar bevorzugt wurde.

Ausserordentlich wirkungsvoll verwendeten das Waldhorn im Orchester Mozart, Méhul, Beethoven, Cherubini, Spontini, Weber, Mendelssohn, Wagner und Andere. Mit Vorliebe und für den Bläser am dankbarsten hat es im Orchester wohl Weber verwendet, welchem wir auch ein Concertino für Horn verdanken. Sehr werthvoll sind die von Mozart componirten 4 Waldhornconcerte, die er für seinen Salzburger Freund, den Hornisten Leitgeb, geschrieben hat. Von früheren Hornvirtuosen wird als besonders hervorragend Schön (Kammermusikus des Königs von Frankreich und später Mitglied der Capelle des Erbprinzen von Hessen-Darmstadt) genannt. Neben ihm glänzten noch Ziring in Paris, Spandau in Haag, Neumann in Berlin, Punto in Wien, für welchen Beethoven seine bekannte Hornsonate schrieb.



General Rules.

I.



WHILE playing, the position of the body in general and its upper part in particular, should be an upright one; in order to facilitate breathing, the chest should be well-expanded; one foot somewhat in advance of the other. The player must constantly observe that his position be as natural as possible. It is not harmful, by any means, to play while in a sitting position, although the upright bearing of the upper part of the body must always be remembered. The legs should never be crossed; not only is this injurious to the abdomen, but in addition, looks bad. Practising should never be carried on directly after eating or while the stomach is entirely empty; both may easily cause giddiness. The pupil is particularly warned to refrain from the immediate partaking of cold beverages, after continuous playing, as the lungs are more than sensitive in their heated condition.

II.

The French Horn is held with the left hand; the three long fingers should rest lightly upon the valves, in order that they may fall into place at once when needed; while the edge of the bell may rest against the right side of the chest, the instrument proper should be held at a slight distance from the body. The right hand should be placed within the bell, however, without closing it entirely (see illustration a), With the thumb placed against the inner part of the fore-finger, in a somewhat rounded position (see illustration b) the hand is placed in such a way that its upper part comes in contact with the lower part of the bell (see illustration a). With such a position of the hand, a free and clear quality of tone will always be produced.

III.

The width of the mouthpiece is entirely dependent upon the formation of the lips. As a rule, thin lips demand a narrow, thick and fleshy ones a wide mouthpiece; a narrow mouthpiece is best adapted for the production of high intervals, and a wide one for the production of the low ones. While playing, the mouthpiece should be set upon the upper and exactly within the inner part of the lower lip. In German this is termed as "Einsetzen" (Setting In), (see illustration f), in contrast to some players who place the mouthpiece against, and not within the lower lip. This latter is termed as "Ansetzen" (Setting Against), (see illustration g). These two ways of tone production demand careful consideration. While the tone produced in the first-described manner (termed "Einsetzen") will sound smooth and gentle, and the progressions from the higher to the lower intervals, and vice versa, can be easily mastered after careful study (the higher intervals beings somewhat more difficult to produce), the higher intervals will speak easily for those who employ the second way of playing (termed "Ansetzen"); however, in passing from the higher to the lower intervals, and vice versa, this mode of playing often presents a variety of difficulties, and, in addition, the tone, as a rule, sounds less poetic and harder in quality; naturally there are exceptional cases of players to whom these various modes of playing present no difficulties whatsoever. If a player, employing the first mode of playing ("Ansetzen") passes into the lower

Allgemeine Regeln.

I.



BEIM BLASEN halte man sich gerade, den Oberkörper aufgerichtet, die Brust heraus, damit das Athemholen erleichtert wird, den einen Fuss ein wenig vorgesetzt; stets achte man, dass die Stellung möglichst ungezwungen schön sei. Beim Blasen sitzen, ist durchaus nicht schädlich, nur ist dabei immer auf eine aufrechte Haltung des Oberkörpers zu achten, nie schlage man die Beine über einander; denn diese Art zu sitzen beim Blasen ist für den Unterleib schädlich, sieht auch nicht gut aus. Nie übe man mit vollem, aber auch nicht mit ganz leerem Magen, beides führt leicht zu Schwindelanfällen. Ganz besonders aber enthalte man sich nach anstrengendem Blasen des sofortigen Genusses zu kalter Getränke, da durch diese die erhitzte Lunge sehr nachtheilig beeinflusst werden kann.

II.

Das Waldhorn ist in der linken Hand zu halten, die 3 grossen Finger lasse man leicht auf den Ventilen ruhen, damit beim Gebrauch derselben die Finger nicht erst dieselben zu suchen brauchen, man halte das Horn vom Körper ab, der Rand der Stürze darf an der rechten Seite der Brust ruhen; die rechte Hand lege man in die Stürze, ohne dieselbe zuzustopfen (Fig. a.), den Daumen und Zeigefinger liegend, ein wenig gerundet nach der innern Handfläche zu (Fig. b.), so dass die äussere Hand den untern Theil des Schallrohres fühlt (Fig. a). Der Ton wird bei der hier angegebenen Haltung der Hand immer frei und hell klingen.

III.

Die Weite des Mundstückes richtet sich ganz nach den Lippen. Dünne Lippen erfordern gewöhnlich enge Mundstücke, fleischige Lippen dagegen weite; für die Höhe eignen sich am besten enge, für die Tiefe weite Mundstücke. Man setze das Mundstück beim Blasen auf die Mitte der Lippen, mitten in das rothe Fleisch der Unterlippe, man nennt dies „Einsetzen" (Fig. f); doch giebt es auch Hornisten, welche „Ansetzen", d. h. sie setzen des Mundstück nicht in die Unterlippe, sondern an dieselbe (Fig. g).

Während beim „Einsetzen" der Ton weich und sanft klingt, der Uebergang von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt bei genauer Uebung mit Leichtigkeit erfolgen kann (die Höhe allerdings etwas schwerer zu blasen ist), spricht beim „Ansetzen" die Höhe leichter an, der Uebergang von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt bereitet aber den „ansetzenden" Hornisten oft Schwierigkeiten, ausserdem klingt der Ton gewöhnlich unpoetischer, härter; jedoch giebt es auch hier Ausnahmen.

Geht ein „ansetzender" Hornist in die tiefere Lage über, so ist er gewungen „einzusetzen."

IV.

Beim Blasen schliesse man die Lippen von ihren Seitenenden an, nur in der Mitte des Mundes bleibt die Lippe ein wenig geöffnet, das Innere der Wangen muss an dem Zahnfleische anliegen, die Zungenspitze

register, he is forced to change his lip-position to the second mode ("Einsetzen").

IV.

While playing, the lips should be closed at the corners of the mouth, and only opened somewhat near the middle; the inner part of the cheeks should rest against the gums, and the tip of the tongue against the upper teeth; the mouthpiece should be pressed firmly against the middle of the mouth, and deep breath should be taken through the latter, but without changing the position of the mouthpiece in any way; following this, the inhaled air is blown through the Horn while articulating the syllable "da" for the lower, and "dee" for the higher notes. The tone should never be produced with the syllable "ha," as this would mean tone-production with the chest, and would prove detrimental to the player's health; again, the syllable "dat" should not be used; "dat" with the "t" at its end, would tend to end the note abruptly and suddenly; the tone should sound continuously like a vibrating bell. Attention must also be paid that the features of the face are not distorted while playing, even when encountering a specially difficult passage. Those who are subject to this undesirable habit should practice in front of a mirror in order to watch their features and learn how to avoid the contortion of their faces.

V.

Breath must be taken very deeply, and, above all, inaudibly (without the least auxiliary sound of any kind); it must be taken very quickly and exhaled very slowly. We might say that the air is taken in, in the form of a ball, and passed out in the form of a thread. Correct and deep breathing must be considered as gymnastics for the lungs, and is absolutely necessary in order to play as many notes as possible in one breath. This compares exactly with the singer who uses a deep breath in order to combine as many notes as possible or with the violinist who uses a full bow for such passages, where the slurring or combination of many notes becomes necessary. (See comments on "Phrasing" in chapter on "Delivery").

VI.

Practising should be pursued slowly and as conscientiously as possible; furthermore, not too continuously at one time, in order not to tire the lips. The surest possible method for achieving ultimate success lies in slow conscientious practising. The player must never forget that his first duty is the clear and distinct execution of everything he attempts to play; clearness and distinction is lost by practising too quickly, and a player will easily get into the habit of "jumbling" his notes indistinctly one into the other, a habit which, when once acquired is difficult to get rid of.

To insure purity of intonation, the valve-slides of the F-Horn should be drawn out (according to necessity) when transposing upon it for the variously pitched Horns. The intonation upon this instrument being somewhat too high for the lower, and in turn too low for the higher pitched transpositions. While playing, the instrument is warmed and in consequence, its pitch becomes higher. Hence the necessity to regulate by means of the valve-slides: how much, of course, must be left to the discretion of the player's ear.

In order to avoid the frequent "over-blowing" of tones, it is advisable to pour out the water, which accumulates in the Horn, frequently.

lege man an die oberen Zähne, das Mundstück drücke man ziemlich fest auf die Mitte des Mundes, man hole tief Athem durch den Mund, ohne dabei das Mundstück zu verrücken, die eingeathmete Luft treibe man, indem man die Silbe „da", bei den hohen Tönen „dü" lautlos ausspricht, in das Horn; niemals stosse man durch „ha" den Ton an, das würde „mit der Brust geblasen" und für die Gesundheit sehr nachtheilig sein, man sage aber auch nicht „dat"; das „t" am Ende würde den Ton abreissen, derselbe soll aber fortklingen, gleich dem Tone einer angestossenen Glocke. Stets achte man darauf, dass beim Blasen das Gesicht sich nicht verziehe, selbst dann nicht, wenn eine Stelle Schwierigkeiten bereitet. Wer diese Untugend an sich hat, übe schwierige Stellen for dem Spiegel, um sich beobachten zu können und dass Verziehen des Gesichtes vermeiden zu lernen.

V.

Das Athemholen geschehe recht tief und vollständig unhörbar (ohne Zischen oder Schluchzen), das Einathmen schnell, das Ausathmen sehr langsam. Die Luft athmet man gleichsam in Form eines Balles ein, in Form eines Fadens giebt man sie heraus. Gutes und tiefes Athmen ist Gymnastik für die Lunge und ist für den Bläser unbedingt nöthig, am möglichst viel Noten auf einem Athemzug blasen zu können, gerade wie der Sänger gleichfalls tief athmet, um möglichst viele Noten im Zusammenhange singen zu können, und der Geiger ganzen Strich bei solchen Stellen nimmt, wo es nöthig ist, viel Noten zusammenhängend zu spielen. (Siehe unter „Phrasiren" bei „Vortrag").

VI.

Man übe stets langsam, nicht zu viel auf einmal, um die Lippen nicht zu sehr zu ermüden und so genau es irgend möglich ist; je peinlicher man übt, desto sicherer wird man an das Ziel gelangen. Niemals sollte der Bläser vergessen, dass seine erste Tugend sein muss, klar und deutlich zu blasen, was ihm vorkommt; durch zu schnelles Ueben geht die Deutlichkeit verloren, man gewöhnt sich leicht das sogenannte „Wischen" an, ein Fehler, der sehr schwer abzugewöhnen ist.

Bei den tiefen Stimmungen ziehe man der Reinheit wegen die Ventilzüge (je nachdem es nothwendig ist) aus, diese sind nur für F-Horn berechnet, für die tieferen Stimmungen sind sie zu hoch, für die hohen Stimmungen zu tief. Durch das Blasen wird das Instrument wärmer und dadurch höher, der Bläser hat dann an dem Instrument die Maschine, beziehentlich den Stimmzug anzuziehen: Das Wieviel! muss dem Gehör des Bläsers überlassen werden.

Oefters giesse man das sich im Horn ansammelnde Wasser aus, damit die Töne sich nicht so leicht überschlagen.



The Rudiments of Music.

Elementar-Lehre der Musik.

By

PAUL DE VILLE and GUSTAV SAENGER.



No art, science or branch of industry can be successfully mastered or acquired, unless the strictest and most thorough attention is paid to the rudiments or elementary principles.

Music is the art of combining sounds in a manner agreeable to the ear and broadly speaking, is divided into two parts:_ I.) Melody and II.) Harmony.

Melody is a pleasing succession of musical sounds, arranged at intervals which the ear can readily understand and remember in their proper order.

Harmony is the combination of musical sounds, which, by their spontaneous union, serve to form chords for the support and effectiveness of the *Melody.*

Keine Kunst, Wissenschaft oder Industrie-Zweig kann gründlich erlernt und bemeistert werden, wenn nicht die grösste Aufmerksamkeit den Anfangsgründen gewidmet wird.

Die musikalische Kunst besteht darin, Töne in einer dem Ohr angenehmen Art und Weise zusammen zu stellen, und kann in zwei allgemeine Gruppen getheilt werden:_ I) Melodie und II) Harmonie.

Melodie *ist die angenehme Zusammenstellung musikalischer Töne, in solch leichten Fortschreitungen dass sie das Ohr schnell erfassen und behalten kann.*

Harmonie *ist die Combination musikalischer Töne, welche durch ihren Zusammenklang die Melodie in Form von Accorden unterstützen und hervorheben.*

Notation.

Music is written upon five lines and between the intervening four spaces called "the Staff."

Das Notensystem.

Musik wird auf ein sogenanntes Liniensystem geschrieben welches aus fünf Linien und den dazwischen liegenden vier Zwischenräumen besteht.

5th line. *5te Linie.*
4th space. *4ter Zwischenraum.*
4th line. *4te Linie.*
3rd space. *3ter Zwischenraum.*
3rd line. *3te Linie.*
2nd space. *2ter Zwischenraum.*
2nd line. *2te Linie.*
1st space. *1ster Zwischenraum.*
1st line. *1ste Linie.*

The characters employed for this notation are called notes and are named like the first seven letters of the alphabet.

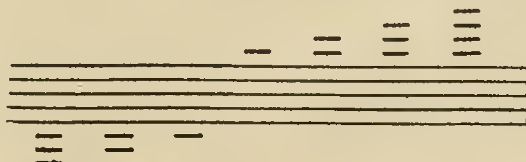
As shown in the above illustration the lines and spaces are counted upwards, the lowest being called the first line or space.

When the instrument requires a greater compass than the staff contains, small lines called Ledger lines are added, below the staff for the lower and above the staff for the upper notes, *e.g.*:

Zur Aufzeichnung der Töne wird eine besondere Schrift benützt, Noten genannt, welch letztere mit sieben Buchstaben des Alphabets bezeichnet werden.

Wie oben gezeigt, werden die Linien und Zwischenräume von unten nach oben benannt.

Wenn ein Instrument einen grösseren Umfang benöthigt, als das Liniensystem besitzt, so bedient man sich kleiner Linien „Hilfslinien" benannt, unter dem System für die tieferen und über dem System für die oberen Noten, z.B.:



Clefs.

For general and practical uses the following four clefs are the most important:

Treble or G Clef: *Violin oder G-Schlüssel:* G
Bass or F Clef: *Bass oder F-Schlüssel:* F
Alto or C Clef: *Alt oder C-Schlüssel:* C
Tenor or C Clef:* *Tenor oder C-Schlüssel:** C

These Clefs are placed at the beginning of the staff, upon different lines, according to the instruments for which they are used. They give their names to the lines upon which they are placed, and serve as starting points to determine the name of the other notes. In this country the Alto-clef is mostly used for the Viola; the Tenor-clef occurs in the music for Cello, Bassoon, Trombone, and is of special use to Horn players, in cases where transposition of a part becomes necessary.

* The C-clef is variously called the *Tenor-*, *Alto-*, and *Soprano-* clef, according as it is set on the 4th, 3rd, or 1st line of the staff.

Die Schlüssel.

Am wichtigsten für allgemeinen und praktischen Gebrauch sind die folgenden vier Schlüssel:

Diese Schlüssel werden zu Anfang des Liniensystems auf verschiedene Linien gesetzt, wie es der Umfang des jeweiligen Instrumentes benöthigt. In Amerika wird der Alt-Schlüssel meistens für die Bratsche benützt; den Tenor-Schlüssel finden wir in Cello-, Fagott und Posaunen-stimmen, auch ist er für Hornisten von besonderem Werth, wenn Transpositionen vorkommen.

* *Der C-Schlüssel wird verschiedentlich* Tenor-, Alt-, *und* Sopran-*Schlüssel benannt, jenachdem er auf der 4ten, 3ten, oder 1sten Linie des Notensystems gesetzt ist.*

Treble Clef. *Violin oder G Schlüssel.*

E G B(H) D F | F A C E | D E F G A B(H) C D E F G

Notes on the lines. *Noten auf den Linien.* | Notes in the spaces. *Noten in den Zwischenräumen.* | All the notes that can be put on the staff without the use of ledger lines. *Alle Noten welche ohne Hülfe der Hülfslinien auf dem Liniensystem placirt werden können.*

Bass Clef. *Bass Schlüssel.*

G B(H) D F A | A C E G | F G A B(H) C D E F G A B(H)

Treble Clef. *Violin oder G Schlüssel.*

Below. *Unter.* F A C Above. *Über.* A C E G | Below. *Unter.* E G B(H) D Above. *Über.* G B(H) D F

Notes on the ledger lines. *Noten auf den Hülfslinien.*

Notes in the spaces of the ledger lines. *Noten in den Zwischenräumen der Hülfslinien.*

Bass Clef. *Bass Schlüssel.*

Below. *Unter.* A C E Above. *Über.* C E G | Below. *Unter.* B(H) D F Above. *Über.* B(H) D F A

The Notes in Rotation.

Die Noten in fortlaufender Ordnung.

Treble Clef. *Violin oder G Schlüssel.*

E F G A B(H) C D E F G A B(H) C D E F G A B(H) C D E F G

Bass Clef. *Bass Schlüssel.*

A B(H) C D E F G A B(H) C D E F G A B(H) C D E F G A

It will be observed that in continuous scales a note of the same name may occur several times, but always in a different position.

Wie aus obigem zu ersehen ist, kann in einer fortlaufenden Scala ein gleich-benannter Ton, mehrmals, aber immer in einer anderen Lage vorkommen.

The Dot.

A Dot, placed after a note or rest, increases the value or duration of that note or rest one half of its original value, as shown in the following examples:

Der Punkt.

Ein Punkt, *nach einer Note oder Pause verlängert dieselbe um die Hälfte ihres eigentlichen Werthes, wie aus folgenden Beispielen zu ersehen ist:*

A Dotted Whole, Dotted Half, Dotted Quarter, Dotted Eighth, Dotted Sixteenth,
Eine Punktierte Ganze, Punktierte Halbe, Punktierte Viertel, Punktierte Achtel, Punktierte Sechszehntel.

is equal to, is equal to, is equal to, is equal to, is equal to, &c.
ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, etc.

When two dots are placed after a note or rest, the second dot has half the value of the first, as shown below:

Folgen einer Note oder Pause zwei Punkte, so erhält der zweite Punkt die Hälfte des Werthes des ersten Punktes, wie folgt:

is equal to, is equal to, is equal to, &c.
ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, ist gleichwerthig mit, etc.

The Bar.

Music is divided into systematic sections by means of horizontal lines drawn through the staff, thus:

Der Taktstrich.

Vermittelst gerader durch das Liniensystem gezogener Striche, wird die Musik in systematischer Weise geordnet.

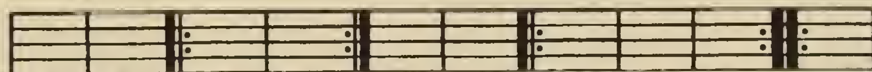


The space and contents between two such lines is called a measure or Bar of Music. Each bar or measure contains an equal value of notes or rests, governed by "the time" indicated at the commencement of the piece. (See next section.)

Double Bars are used to divide a piece of music into two, three or more parts, called Strains, and are always placed at the end of a Strain or piece of music.

Der Raum zwischen zwei solchen Linien wird als ein Takt bezeichnet. Jeder Takt muss einen gewissen Werth in Noten oder Pausen besitzen, welcher von "dem Zeitmaass" am Anfang eines jeden Stückes bestimmt wird. (Siehe weiter unten.)

Doppel-Striche benützt man um ein Musikstück in Zwei, Drei oder mehrere Theile zu zergliedern, dieselben werden immer an das Ende einer Strophe oder des Stückes selbst gesetzt.



When dots are placed on one side of the double bar, the part on the same side as the dots is to be repeated. When dots are placed on both sides of the double bar, both parts are to be repeated.

Sind Punkte an die eine Seite des Doppel-Striches gesetzt, so muss der Inhalt zwischen den zwei Paar Punkten wiederholt werden. Befinden sich Punkte auf beiden Seiten des Doppel-Striches, so sind beide Theile zu wiederholen.

The Form and Value of Notes and Rests.

The value or duration of a note or rest, is determined by the form of the same, and the following table will serve to illustrate this:_

Die Form und der Werth der Noten und Pausen.

Der Werth oder die Dauer einer Note oder Pause wird durch die Form derselben bestimmt, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist:_

Table. / Tabelle.

One Whole Note:
Eine Ganze Note:
is the equivalent of, or equal to:
gleichwerthig mit:
Two Half Notes:
Zwei Halben Noten:
or Four Quarter Notes:
oder Vier Viertel Noten:
or Eight Eighth Notes:
oder Acht Achtel Noten:
or Sixteen Sixteenth Notes:
oder Sechszehn Sechszehntel Noten:
or 32 Thirty-Second Notes:
oder 32 Zweiunddreissigstel Noten:
or 64 Sixty-Fourth Notes:
oder 64 Vierundsechzigstel Noten:

Rests.

A Rest is a character indicating a temporary suspension of sound or pause while playing. There is a rest to correspond with each note, and it has the same value in regard to duration of time as the note.

Pausen.

Momentane Unterbrechungen während des Spielens werden durh gewisse Zeichen, Pausen benannt, angezeigt. Diese Pausen stimmen genau mit den verschienen Noten in betreff ihrer Benennung und Zeitdauer überein.

Whole Rest. *Ganze Pause.* — Half Rest. *Halbe Pause.* — Quarter Rest. *Viertel Pause.* — Eighth Rest. *Achtel Pause.* — 16th Rest. *16tel Pause.* — 32nd Rest. *32stel Pause.* — 64th Rest. *64stel Pause.*

Count same as a Whole Note.
Wird wie eine Ganze Note gezählt.

Rests, (or pauses) beyond the extent of a single bar, are indicated by numbers thus:

Pausen welche sich über mehrere Takte erstrecken werden mit Ziffern in folgender Weise angezeigt:

2 3 4 5 6 8 10 20

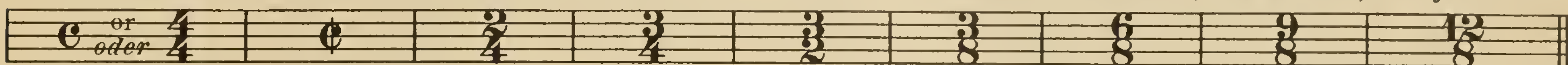
Time.

The following combinations of figures are used to indicate the different kinds of time in general use.

Das Zeitmaass oder die Takt-Arten.

Die folgenden Ziffer-Combinationen werden benützt, um die allgemein gebräuchlichsten Takt-Arten zu bestimmen.

Common-time,* Half-time, Two-four, Three-four, Three-two, Three-eighth, Six-eighth, Nine-eighth, Twelve-eighth.
Vier-Viertel-Takt, Halb-Takt, Zwei-Viertel, Drei-Viertel, Drei-Halb, Drei-Achtel, Sechs-Achtel, Neun-Achtel, Zwölf-Achtel.*



* The figure C is more generally used than $\frac{4}{4}$. Either one indicates Common Time.
* *Das Zeichen C wird mehr benützt als $\frac{4}{4}$. Beide bedeuten den Vier-Viertel Takt.*

The *Upper-Figure* designates how many counts or beats in a bar.

The *Lower-Figure* designates *what kind of a note or rest* or their equivalent, is necessary to fill such a count or beat. In this way Common or Four-quarter time has four beats or counts to a bar and each count must be taken up by either a quarter note or rest or their equivalent.

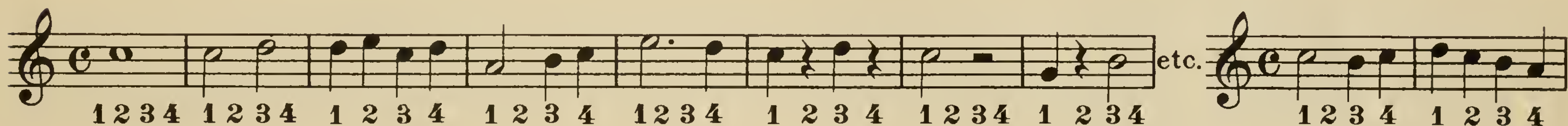
The following examples will show the manner of counting some of the various kinds of time:

Die obere Ziffer *zeigt an wie viel in einem Takt gezählt oder geschlagen wird.*

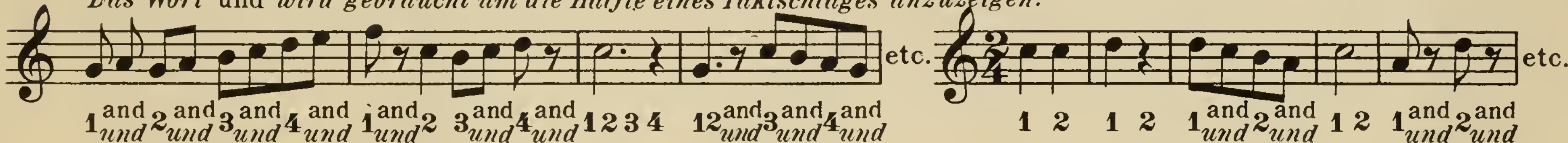
Die untere Ziffer *zeigt an* welche Note, Pause, *oder gleichwertige Noten oder Pausen, nothwendig sind einen derartigen Taktteil auszufüllen. So hat der Vier-Viertel Takt vier Taktschläge im Takt, und jeder Schlag bedingt eine Viertel-Note oder Pause oder den gleichen Wert in kürzeren Noten oder Pausen.*

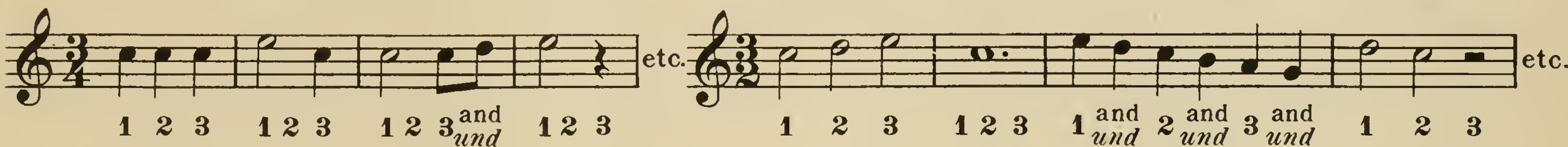
Folgende Beispiele zeigen wie verschiedene Takt-Arten gezählt werden:

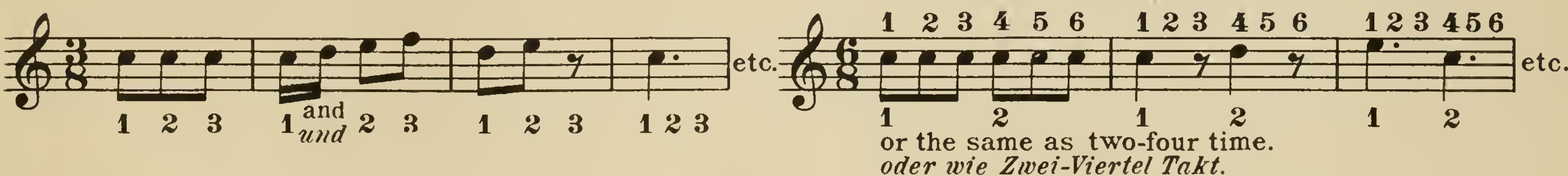
EXAMPLES. **BEISPIELE.**



The word *and* is used to indicate the half of a beat.
Das Wort und *wird gebraucht um die Hälfte eines Taktschlages anzuzeigen.*







or the same as two-four time.
oder wie Zwei-Viertel Takt.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 etc.
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

or the same as three-four time.
oder wie Drei-Viertel Takt.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 etc.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

or the same as common time.
oder wie Vier-Viertel Takt.

Sharps, Flats, and Naturals.

In order to alter the tone or pitch of a note, characters called Sharps and Flats are used. A Sharp (♯) placed before a note, raises it half a tone. A Flat (♭) placed before a note, lowers it half a tone.

The Natural (♮) restores the note, which has been changed by the ♯ or ♭, to its former position.

The Double Sharp (×) raises a note half a tone higher than the simple ♯ would raise it.

The Double Flat (♭♭) lowers a note half a tone lower than the simple ♭.

The ♮♯ and ♮♭ brings the note, which has been raised by the × or lowered by the ♭♭, back again by half a tone.

Die Versetzungszeichen.

Um einen Ton zu erhöhen oder zu erniedrigen werden gewisse Zeichen, (Kreuz (♯), B(♭), Wiederrufungsz: oder Auflösungszeichen benannt) gebraucht. Ein Kreuz (♯) vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton. Ein B (♭) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen halben Ton.

Das Wiederrufungszeichen (♮) vor einer Note, bringt dieselbe wieder in ihre ursprüngliche Lage, nachdem sie vorher durch ein ♯ oder ♭ verändert worden ist.

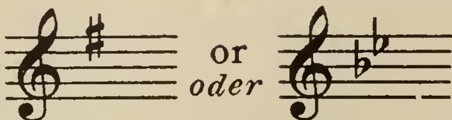
Das „Doppel-Kreuz“ (×) vor einer Note, erhöht dieselbe einen halben Ton mehr als das einfache ♯.

Das „Doppel B“ (♭♭) vor einer Note, erniedrigt dieselbe einen halben Ton mehr als das einfache ♭.

Das Zeichen ♮♯ oder ♮♭ versetzt eine Note, welche durch ein × erhöht oder durch ein ♭♭ erniedrigt worden ist, um einen halben Ton zurück.

When Sharps or Flats are placed at the commencement of a piece, immediately after the clef, thus:

Wenn solche Versetzungszeichen am Anfang eines Stückes gleich nach dem Schlüssel gesetzt werden:

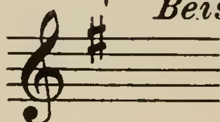


they are called the Signature, and designate what key the piece is in.

When so placed, they affect all notes throughout the piece bearing the same name as the lines or spaces on which they are placed. For example, a sharp placed on the fifth line:

bedeutet dieses die Signatur des Stückes, oder in anderen Worten in welcher Ton-Art es geschrieben ist.

Wenn so geschrieben, gelten die Versetzungszeichen für alle die Noten, während der Dauer des betreffenden Stückes, welche den Namen der Linien oder Zwischenräume führen auf denen die Zeichen stehen. Zum Beispiel, ein Kreuz auf der fünften Linie so placirt:



which is F, (in the Treble clef), signifies that *All* the F's, whether high or low, are to be played sharp, except when contradicted by a natural.

Besides being used for the signature of a piece, sharps and flats are introduced in musical compositions, and are then called Accidentals. An Accidental ♯, ♭ or ♮ placed before a note, affects all the following notes of the same name in that bar *only*.

und welche im Violin-Schlüssel F heisst, bedeutet, dass jedes F, ob hoch oder tief, erhöht werden muss, ausser wenn es durch ein besonderes Auflösungszeichen wiederrufen ist.

Ausser ihrem Gebrauch am Amfang eines Stückes in der oben beschriebenen Weise, werden die Versetzungszeichen auch einzeln und in zufälliger Art und Weise gebraucht. Ein ♯, ♭ oder ♮ vor einer Note, gilt für alle folgenden gleich-benannte Noten nur während der Dauer eines Taktes.

The Tie, Slur, Triplets, etc.

The Tie, or Bind, is a curved line placed over or under two notes, occupying the same line or space, and indicates that the first note only is played, and the sound prolonged for the value of the two notes as follows:

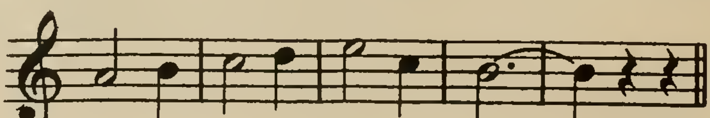
Der Bindebogen, Triole, etc.

Der Bindebogen ist eine gebogene Linie, welche, wenn über zwei gleichstehenden Noten placirt, bedeutet, dass nur die erste Note ertönen soll, und zwar für die Zeitdauer beider Noten, wie folgt:

Notation:
Schreibart:
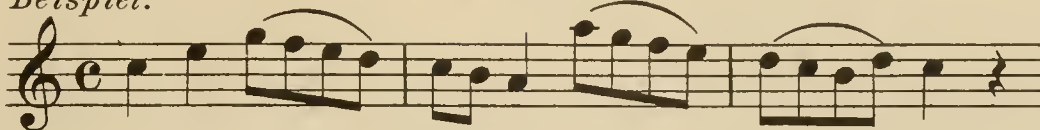


Effect:
Ausführung:



The Slur is a curved line placed over or under two or more notes, occupying different positions on the staff, and signifies that they are to be played in a smooth and connected manner.

Wenn über oder unter, zwei oder mehr verschiedenartigen Noten placirt, so bedeutet der Bindebogen dass diese Noten in einer ruhigen und gebundenen Art und Weise ausgeführt werden sollen.

Example.
Beispiel.
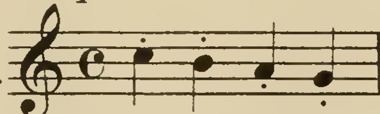


Notes with Dots, or Dashes placed over or under them, are to be played short and distinct, which is termed *staccato.*
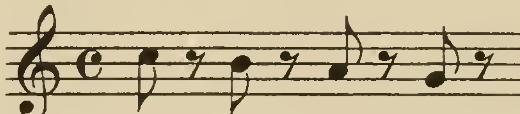
Wenn Punkte oder kleine dicke Striche über die Noten gesetzt werden so bedeutet dieses das dieselben in einer kurzen, bestimmten Art gespielt werden sollen, und wird dieses als staccato *bezeichnet.*

Example.
Beispiel.

Written:
Schreibart:



Played:
Ausführung:

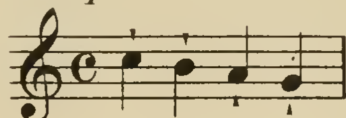


When marked with the Dash, they are played *very* short and distinct.

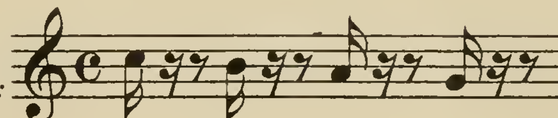
Wenn durch kurze dicke Striche bezeichnet, so werden die Noten sehr *kurz und bestimmt gespielt.*

Example.
Beispiel.

Written:
Schreibart:



Played:
Ausführung:



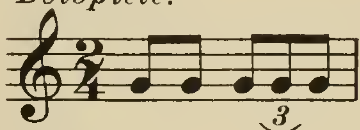
The Triplet.
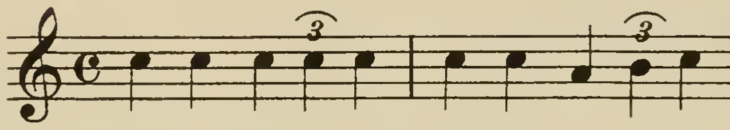
When the figure 3 and a slur are placed over or under a group of three notes, the group is termed a *Triplet,* and the three are played in the time of two notes of the same value.

Die Triole.

Wenn die Ziffer 3 mit einem kleinen Bindebogen versehen, über oder unter drei Noten gesetzt wird, so wird diese Gruppe als eine Triole *bezeichnet, und die drei Noten werden im Zeitraum zweier Noten, von gleichem Werthe gespielt.*

Examples.
Beispiele.





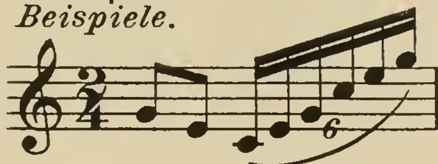
The Sextole.
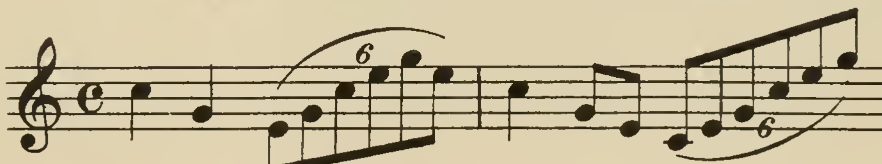
When the figure 6 and a slur are placed over or under a group of six notes, the group is termed a *Sextole,* and the six notes played in the time of four of the same value.

Die Sextole.

Wenn die Ziffer 6 mit einem kleinen Bindebogen versehen, über oder unter sechs Noten gesetzt wird, so wird diese Gruppe als eine Sextole *bezeichnet, und die sechs Noten werden im Zeitraum von vier Noten, gleichen Werthes, gespielt.*

Examples.
Beispiele.





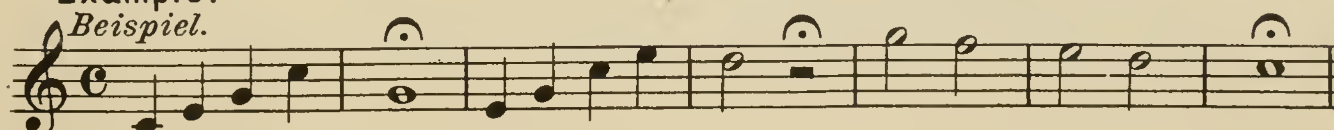
The Pause, 𝄐 or Hold.

A Pause (𝄐) placed over a note or rest, signifies that its duration may be prolonged at the pleasure of the Conductor or Performer, the counting being interrupted in the meantime.

Die Pause, 𝄐 oder der Halt.

Ein Halt (𝄐) über einer Note oder Pause bedeutet dass ihre Dauer je nach Belieben des Dirigenten oder Ausführenden verlängert werden kann; natürlich wird dadurch das regelmässige zählen des Taktes unterbrochen.

Example.
Beispiel.



When this sign is met with, it signifies that the sound of the notes under which it is placed must be gradually increased from soft to loud, the word *crescendo* or *cresc.* is also used to indicate the same.
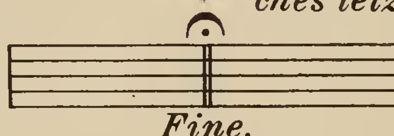
When the sign is reversed thus, it signifies that the sound must diminish from loud to soft. The word *diminuendo* or *dim.* is also used to indicate the same thing. When joined thus, it is termed a Swell.

The letters *D.C.* or *Da Capo,* placed at the end of a piece, or a double bar, signifies to go back to the beginning, and play to the double bar with a pause 𝄐 over it, or the word *Fine,* which means the end. Thus:

Befindet sich das Zeichen unter den Noten, so bedeutet dieses dass die Kraft der Töne allmählig von schwachem bis zu starkem Grad gesteigert werden soll; das Wort crescendo *oder* cresc. *bedeutet dasselbe.*

Wird dieses Zeichen umgedreht so bedeutet es dass die Kraft der Töne allmählig vermindert wird; das Wort diminuendo *oder* dim. *bedeutet dasselbe. Wenn beide Zeichen verbunden gebraucht werden, so bedeutet dies ein allmähliges stärker und schwächer werden.*

Die Buchstaben D.C. *oder* Da Capo *am Ende eines Stückes bedeutet dass das Stück wieder von forne angefangen werden soll und zwar bis zum Doppel-Strich mit Pause darüber, oder bis zu dem Worte* Fine, *welches letztere den Schuss bedeutet. Z.B.*
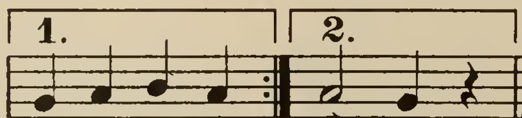


Fine.

When the Sign 𝄋, or the words *Dal Segno* or *D.S.* are met with, it signifies to go back to where a similar sign 𝄋 is placed, and play to the end indicated by the pause, or word *Fine* placed at the double bar.

When the figures 1 and 2 or 1st and 2nd are placed at a double bar, thus:

Das Zeichen 𝄋, oder die Worte Dal Segno *oder* D.S. *bedeuten das von einem vorhergehenden ähnlichen Zeichen bis zum Schluss (wie oben durch Pause oder Fine angegeben) wiederholt werden soll.*

Wenn die Ziffern 1 und 2 in folgender Weise bei einem Doppelstrich angesetzt sind, Z.B.



they signify that in repeating the strain, (which is indicated by the dots at the double bar) the part marked 1 is omitted, and instead of it the part marked 2 is played.

The Sign *8va*, followed by a wavy line or dots, signifies that the notes over which it is placed must be played an octave higher than written.

so bedeuten sie dass bei der Wiederholung (durch die Punkte angezeigt) der mit 1 markirte Theil ausfällt, und an dessen Stelle der mit 2 markirte gespielt wird.

Das Zeichen 8va nebst gebrochener Linie oder Punkten, bedeutet dass die Noten, über die sich das Zeichen erstreckt, eine Oktave höher, als sie geschrieben sind, gespielt werden müssen.

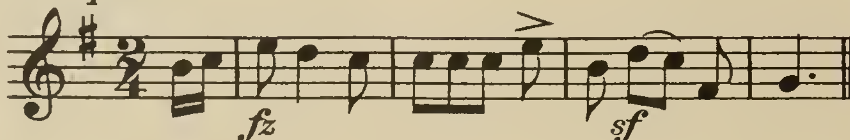


When placed under the notes, they are to be played an octave lower. The word *loco* means to play as written.

Wenn unter den Noten angebracht bedeutet es dass dieselben eine Oktave tiefer gespielt werden sollen. Das Wort loco *bedeutet dass die Noten so gespielt werden sollen wie sie geschrieben sind.*

When it is required to emphasize a note occupying an unaccented part of a measure, it is designated by either of the following signs: *fz* or *sf,* ∧ or >.
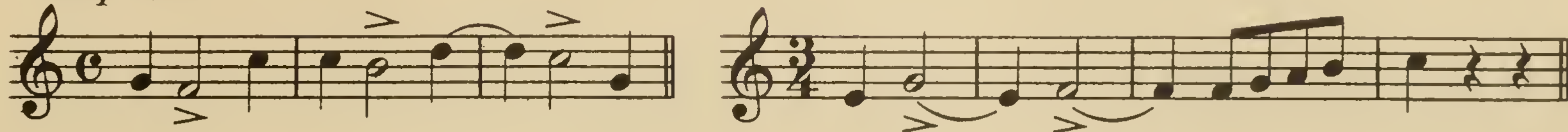
Wenn eine Note besonders betont oder accentuirt werden soll, so wird dieses durch eines der folgenden Zeichen angedeutet: "fz oder sf," "∧ oder >".



When a note of long duration is placed between two notes of a shorter duration of time, thereby making the weaker part of a measure the stronger such deviation from the regular accent is called *"Syncopation."*

Wenn eine längere Note zwischen zwei kürzere gesetzt wird und dadurch der schwache Taktheil zum stärkeren wird, so wird eine solche Abweichung vom regulären oder natürlichen Accent "Syncopation" *genannt.*

Examples.
Beispiele.
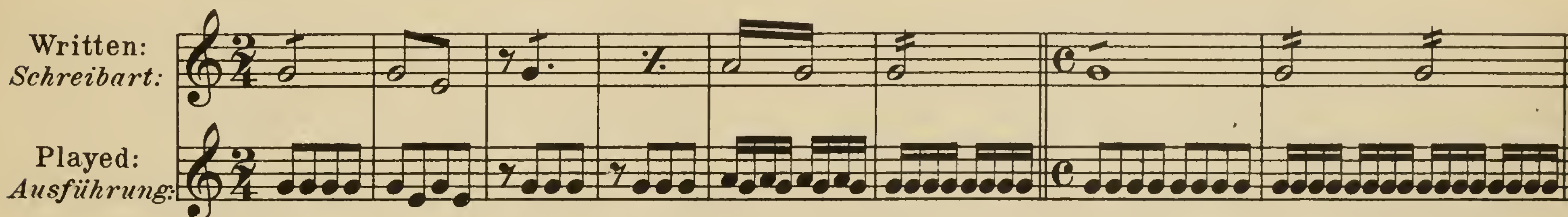


Abbreviations.

For the sake of economizing space, the following abbreviations are sometimes used.

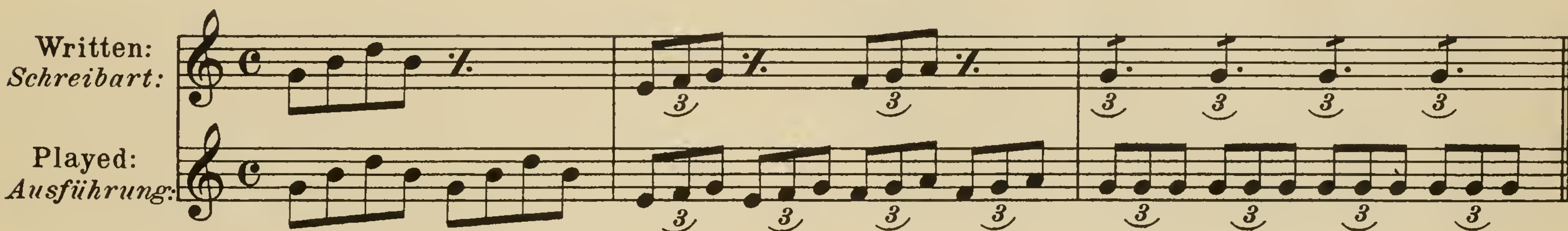
Abkürzungen.

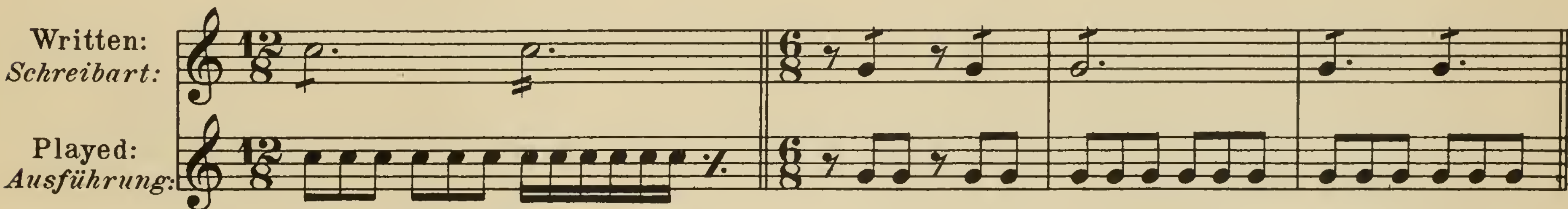
Die folgenden Abkürzungen werden vielfach, um Raum zu sparen, angewandt.



This character, ⁒ placed after a group of notes, or in the following bar, indicates that the same group or bar is to be repeated.

Dieses Zeichen, ⁒ nach einer Notengruppe, oder in einem folgenden Takt, bedeutet dass dieselbe Gruppe oder derselbe Takt, wiederholt werden soll.





Bis.— This term signifies that the bar, or bars included within the same curve drawn over or under the bars, are to be played twice, before proceeding to the next bar, or bars.

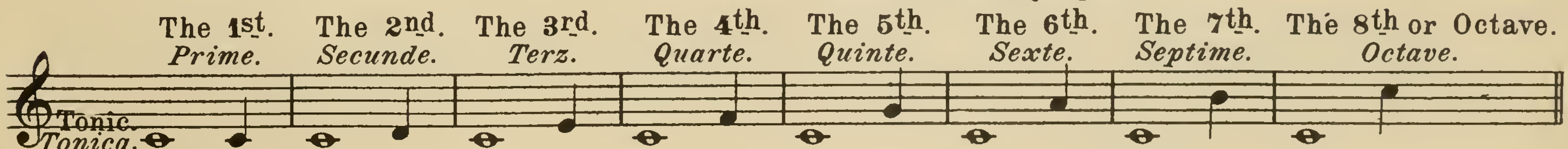
Bis.— *Dieser Ausdruck bedeutet dass ein oder mehrere Takte welche in einer Linie über oder unter den Noten einbegriffen sind, zweimal gespielt werden sollen, ehe zu den folgenden Takten fortgeschritten wird.*

Intervals.

The distance of any note from its fundamental note, or Tonic, is called an Interval. As we have seven real notes, there are consequently seven real intervals, as follows:

Intervalle.

Die Entfernung eines Tones von seinem Grundton, oder Tonica, wird als Intervall bezeichnet. Insofern wir sieben wirkliche Töne besitzen, so haben wir demgemäss auch sieben wirkliche Intervalle, wie folgt:

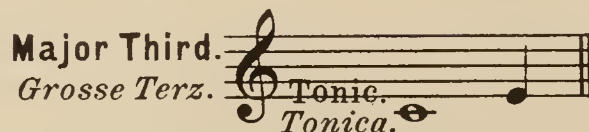


The Modes and their Signatures.

There are two Modes: the Major and Minor. In the Major mode, there are two tones from the first note (the tonic) to the third.

Die Tonarten und ihre Vorzeichnungen.

Es giebt zwei Tonarten: Dur und Moll. In der Dur Tonart, befinden sich zwei ganze Töne zwischen dem ersten (Tonica) und dem dritten Ton.



In the Minor mode, there are but one tone and one half tone, from the *tonic* to the *third.*

In der Moll Tonart befindet sich bloss ein und ein halber Ton, zwischen dem ersten (Tonica) und dem dritten Ton.



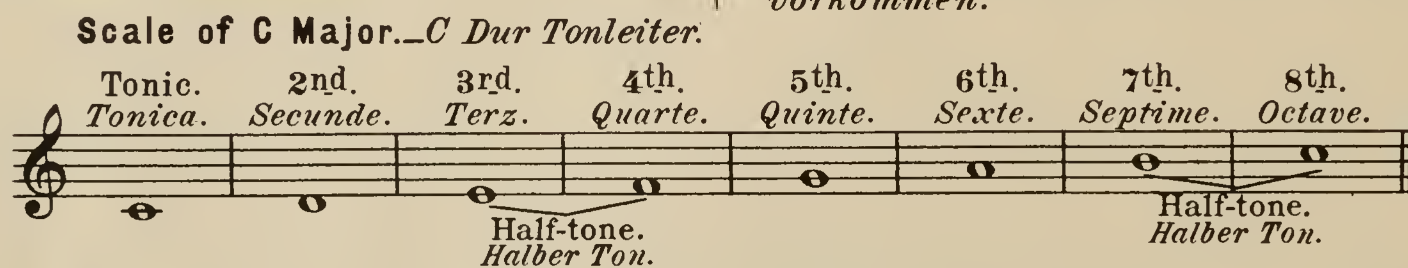
Diatonic Scales.

In the following Scale of C Major (or natural Scale, because there are no sharps or flats in it), it will be observed that the half or semitones occur between the 3rd and 4th, and 7th and 8th degrees of the Scale:

Diatonische Tonleiter.

In der folgenden C Dur Tonleiter (oder natürlichen Tonleiter, da keine Erhöhunger oder Erniederigungen darin vorkommen) muss bemerkt werden, dass die halben Töne zwischen der 3ten und 4ten, und zwischen der 7ten und 8ten Stufe vorkommen.

Scale of C Major.—*C Dur Tonleiter.*

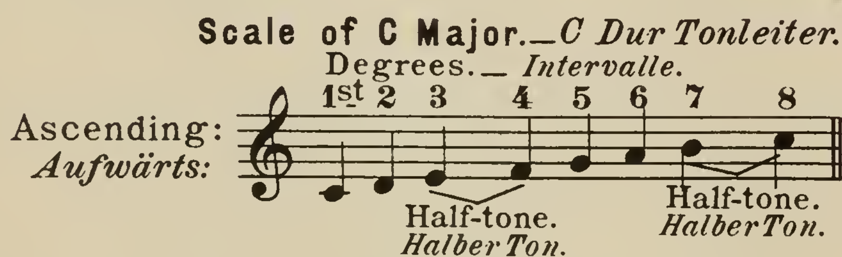


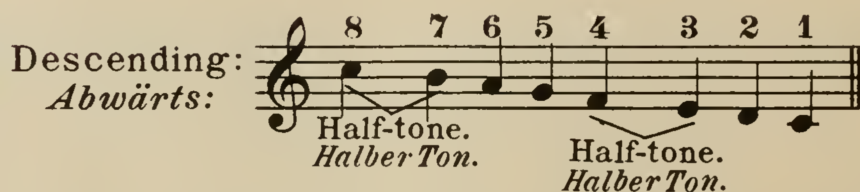
Every Major Scale, no matter on what note it is started, is formed in this manner; hence the necessity of sharps and flats.

Every *Major* Scale has its *Relative Minor* Scale, found one third below the *Major.*

Eine Dur Tonleiter gleichviel von welcher Note angefangen, wird in oben beschriebener Weise ausgeführt; die Nothwendigkeit der Versetzungszeichen (Kreuz und B) erklärt sich demnach von selbst.— Jede Dur *Tonleiter besitzt ihre entsprechende* Moll *Tonleiter; letztere befindet sich immer eine kleine Terz tiefer als die* Dur *Tonleiter.*

Scale of C Major.—*C Dur Tonleiter.*



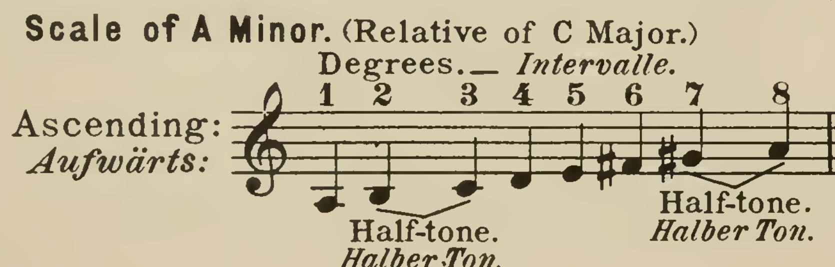


In the *ascending melodic* Minor Scales the half tones occur between the second and third, and seventh and eighth degrees of the scale; in *descending,* between the fifth and sixth, and second and third.
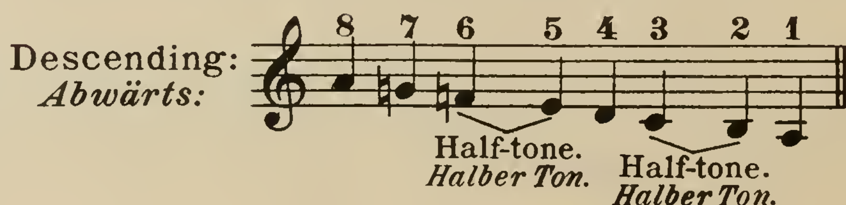
The Minor Scale always bears the *same signature* as its Relative Major Scale, and the difference in its intervals is made by substituting extra sharps or naturals instead of writing them at the signature.

In der aufwärtssteigenden melodischen *Moll Tonleiter befinden sich die halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und siebenten und achten Stufe;* abwärts *zwischen der fünften und sechsten, und zweiten und dritten.— Die Moll Tonleiter führt immer* dieselbe Vorzeichnung *wie ihre verwandte Dur Tonleiter, und wird der vorkommende Intervallen-Unterschied durch extra angeführte Kreuze (♯) oder Auflösungszeichen (♮) angegeben.*

Scale of A Minor. (Relative of C Major.)



A Moll Tonleiter. (Verwandte Moll Tonart zu C Dur.)



The Harmonic Minor Scale.

The Harmonic Minor Scale differs from the Melodic, in-so-far, that only its 7th degree is raised by an accidental, which remains whether ascending or descending.

Die Harmonische Moll Tonleiter.

Die Harmonische Moll Tonleiter unterscheided sich von der Melodischen nur dadurch dass ihre siebente Stufe durch ein Kreuz erhöht, und ob aufz oder abwärts schreitend, bei behalten wird.

The Harmonic Scale of A Minor.

Die Harmonische A Moll Tonleiter.

* Interval of a *tone* and a *semitone.*

* *Interval eines* ganzen *und* halben *Tones.*

Table of the Sharp Keys with their Signatures.

Tabelle der "Kreuz" Tonarten nebst Vorzeichnungen.

Table of the Flat Keys with their Signatures.

Tabelle der "B" Tonarten nebst Vorzeichnungen.

Chromatic Scale.

The Chromatic Scale proceeds entirely in half tones..

Die Chromatische Tonleiter.

Die Chromatische Tonleiter bewegt sich nur in halben Tönen.

Transposition of the Keys.

When C is taken as 1, the scale or key is said to be in its natural position; but either of the other letters may be taken as 1, in which case the scale is said to be *Transposed.* As 1 is the basis of the scale, the foundation on which it rests, so the letter which is taken for the sound is called the *Key-Note.* Thus, if the scale be in its natural position, it is said to be in the key of C; if G be takes as 1, the scale is in the key of G; if D be taken as 1, the scale is in the key of D, and so on with the rest of the seven letters; whichever letter is taken as 1, that letter becomes the key-note of the scale.

Major Keys.

In transposing the Major Scale the order of the intervals, or tones and semitones, must be preserved. Thus, the interval must always be a *tone* from 1 to 2, a *tone* from 2 to 3, a *semitone* from 3 to 4, a *tone* from 4 to 5, a *tone* from 5 to 6, a *tone* from 6 to 7, and a *semitone* from 7 to 8. The interval from one letter to another letter is also the same and cannot be changed,_ thus it is always a *tone* from C to D, and from D to E, a *semitone* from E to F, a *tone* from F to G, from G to A, from A to B; and a *semitone* from B to C. In the transposition of the scale, therefore, it becomes necessary to introduce sharps and flats, or to substitute sharped or flatted letters, so as to preserve the proper order of the intervals.

First transposition by sharps from C to G, a fifth higher, or a fourth lower.

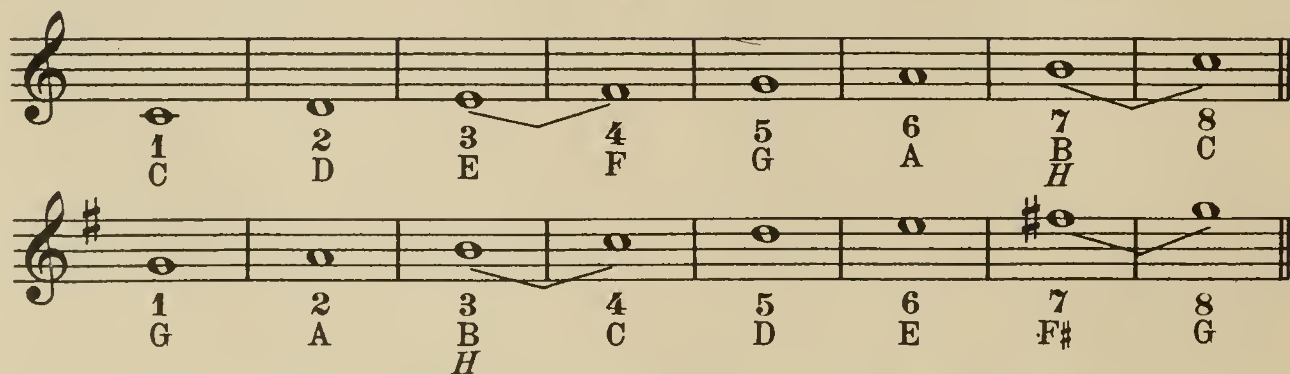
Transposition der Tonarten.

Wird der Ton C als 1 angenommen, so befindet sich die Tonleiter oder Tonart in ihrer natürlichen Lage; doch kann irgend eine der anderen, nach Buchstaben benannten Noten als 1 gelten, in welchem Falle dann die Tonleiter als eine Transponierte *erscheint. Da 1 also die Basis oder Grundlage der Tonleiter ist, so wird der die Note repräsentirende Buchstabe als* Grund-Ton *benannt. Steht daher die Tonleiter in ihrer natürlichen Lage oder Position, so heisst das, dass sie in der Tonart von C steht; wird der Ton G als 1 angenommen, so steht die Tonleiter in der Tonart von G; wird der Ton D als 1 angenommen, so steht die Tonleiter in der Tonart von D, und so weiter mit den anderen Tönen; derjenige Ton welcher als 1 angenommen wird, gilt als Grund-Ton der Tonleiter.*

Die Dur Tonarten.

Für die transposition der Dur Tonarten muss die Reihenfolge der Intervalle (oder Töne und Halb-Töne) streng eingehalten werden. Demgemäss muss zwischen 1 und 2 immer eine Distanz von einem Ton *sein, von 2 zu 3* ein Ton, *von 3 zu 4* ein halber Ton, *von 4 zu 5* ein Ton, *von 5 zu 6* ein Ton, *von 6 zu 7* ein Ton, *und von 7 zu 8* ein halber Ton. *Die Intervalle zwischen den verschiedenen Buchstaben sind natürlich auch dieselben und können nicht verändert werden_daher ist die Distanz zwischen C und D und zwischen D und E immer* ein ganzer Ton, ein halber Ton *zwischen E und F;* ein ganzer Ton *zwischen F und G, zwischen G und A, zwischen A und B und* ein halber Ton *zwischen H und C. In der Transposition der Tonleiter wird es daher unbedingt nothwendig, Versetzungszeichen einzuführen, um die geregelte Ordnung der Töne beizubehalten.*

Erste Transposition vermittelst Kreuze, eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer.



The same method is followed in all the transpositions by sharps, viz. the fifth above or fourth below is taken as 1 of a new key, in every succeeding transposition, and an additional sharp will be required also in every succeeding transposition.

Dieselbe Methode wird bei allen Transpositionen mit Kreuzen verfolgt, das heisst, eine Quinte aufwärts, oder Quarte abwärts wird als 1 der neuen Tonart, in jeder folgenden Transposition angenommen, und wird bei jeder der letzteren ein weiteres Kreuz in der Vorzeichnung nothwendig.

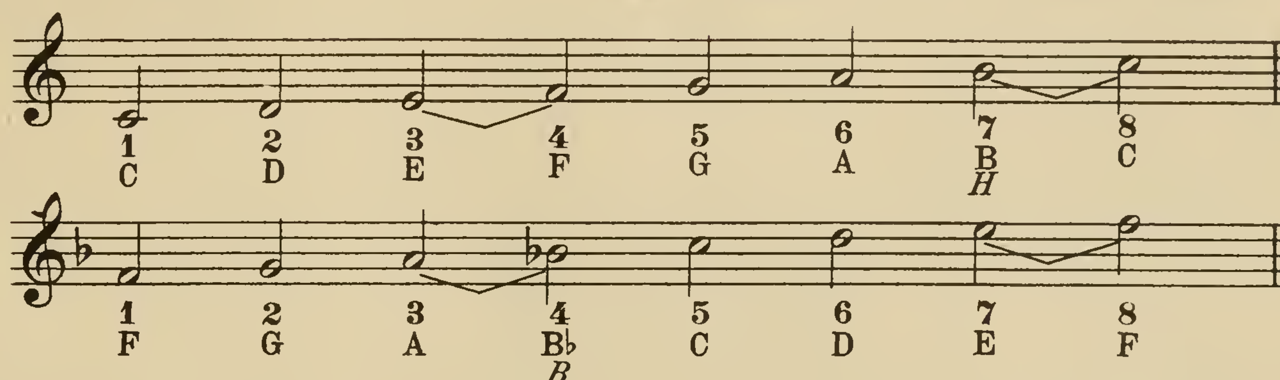
B.Y.U. Band.

To transpose the scale by flats, we take the fourth (instead of the fifth) of every new scale. F is the fourth of C, hence it is **1** of the new scale (key of F). The order of intervals must be the same in the flat keys as in the sharp; hence the B must be made flat.

Transposition by Flats from C to F, a fourth higher, or a fifth lower.

Zum transponiren der B-Tonleitern, nehmen wir die Quarte (anstatt der Quinte) einer jeden neuen Tonleiter. F ist die Quarte von C, (aufwärts gerechnet) und bestimmt sich daher als 1 der neuen Tonleiter (F Tonart). Die Reihenfolge der Intervalle muss ganz genau wie diejenige der Kreuz-Tonleitern sein, aus H wird demgemäss ein B.

Transposition durch B Vorzeichnung, eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer.



Minor Keys.

In transposing the *Minor Scale,* the order of the intervals, or tones and semitones in *ascending,* must be preserved. Thus, the interval must always be a *tone* from **1** to **2**, a *semitone* from **2** to **3**, a *tone* from **3** to **4**, a *tone* from **4** to **5**, a *tone* from **5** to **6**, a *tone* from **6** to **7**, a *semitone* from **7** to **8**. In *descending,* the interval from **8** to **7** must be a *tone,* from the **7** to **6** a *tone,* from **6** to **5** a *semitone,* from **5** to **4** a *tone,* from **4** to **3** a *tone,* from **3** to **2** a *semitone,* from **2** to **1** a *tone.*

First transposition by sharps from A to E, a fifth higher, or a fourth lower.

Die Moll Tonarten.

Bei den aufsteigenden Moll Tonleitern, muss die Reihenfolge der Interfalle streng eingehalten werden. Demgemäss muss zwischen 1 und 2 immer eine Distanz von einem *Ton sein, von 2 zu 3* ein halber Ton, ein Ton *von 3 zu 4, von 4 zu 5, von 5 zu 6, von 6 zu 7, und* ein halber Ton *von 7 zu 8.* Abwärts *muss* ein Ton *zwischen 8 und 7, und zwischen 7 und 6 sein,* ein halber Ton *zwischen 6 und 5,* ein Ton *zwischen 5 und 4, zwischen 4 und 3,* ein halber Ton *zwischen 3 und 2 und* ein ganzer Ton *zwischen 2 und 1.*

Erste Transposition in Kreuzen von A zu E, eine Quinte höher, oder Quarte tiefer.

Ascending:
Aufsteigend:

1 A — 2 B *H* — 3 C — 4 D — 5 E — 6 F♯ *Fis* — 7 G♯ *Gis* — 8 A

1 E — 2 F♯ *Fis* — 3 G — 4 A — 5 B *H* — 6 C♯ *Cis* — 7 D♯ *Dis* — 8 E

Descending:
Absteigend:

8 A — 7 G♮ — 6 F♮ — 5 E — 4 D — 3 C — 2 B *H* — 1 A

8 E — 7 D♮ — 6 C♮ — 5 B *H* — 4 A — 3 G — 2 F♯ *Fis* — 1 E

The same method is followed in all the transpositions by sharps in the minor keys.

Dieselbe Methode wird bei allen Transpositionen der Moll Tonleiter in Kreuzen verfolgt.

To transpose the scale by flats, we take the fourth (instead of the fifth) of every new scale. D is the fourth of A, hence it is 1 of the new scale (Key of D Minor). The order of intervals must be the same in the flat keys as in the sharp.

Transposition by flats from A to D, a fourth higher or a fifth lower.

Um die Tonleitern der B-Tonarten zu transponiren wird die Quarte (anstatt Quinte) jeder neuen Tonleiter als Grundton genommen. Da D die Quarte von A ist, so wird es 1 der neuen Tonleiter. (D Moll Tonart.) Die Reihenfolge der Intervalle muss bei den Kreuz-Tonarten genau wie bei den B-Tonarten bei behalten werden.

Transposition durch B Vorzeichnung von A zu D, eine Quarte höher oder Quinte tiefer.

Ascending:
Aufwärts:
1 A, 2 B *H*, 3 C, 4 D, 5 E, 6 F♯ *Fis*, 7 G♯ *Gis*, 8 A
1 D, 2 E, 3 F, 4 G, 5 A, 6 B♮ *H*, 7 C♯ *Cis*, 8 D

Descending:
Abwärts:
8 A, 7 G♮, 6 F♮, 5 E, 4 D, 3 C, 2 B *H*, 1 A
8 D, 7 C♮, 6 B♭ *B*, 5 A, 4 G, 3 F, 2 E, 1 D

Musical Terms for the Different Shades of Tone.

p means: *piano,* softly.

pp means: *pianissimo,* very softly.

f means: *forte,* loud.

ff means: *fortissimo,* very loud.

mf means: *mezzoforte,* moderately loud.

cresc. or < means: *crescendo,* increasing the sound.

dim. decresc. or > means: *diminuendo, decrescendo,* diminishing the sound.

sf, rf or > means: *sforzando, rinforzando,* sharply accentuated.

fp means: *forte-piano,* loud and immediately soft again.

Musikalische Ausdrücke für verschiedene Tonschattirungen.

p bedeutet: *piano,* leise.

pp bedeutet: *pianissimo,* sehr leise.

f bedeutet: *forte,* laut.

ff bedeutet: *fortissimo,* sehr laut.

mf bedeutet: *mezzoforte,* mässig laut.

cresc. oder < bedeutet: *crescendo,* anwachsend in Tonstärke.

dim. decresc. oder > bedeutet: *diminuendo, decrescendo,* abnehmend in Tonstärke.

sf, rf oder > bedeutet *sforzando, rinforzando,* kurzer, scharfer accent.

fp bedeutet: *forte-piano,* laut and sogleich wieder leise.

Graces, Embellishments or Ornaments of Melody.

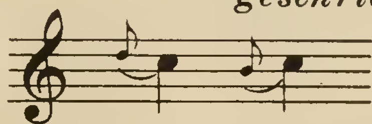
The Appoggiatura.

The appoggiatura is a grace note placed above or below a principal note. When it is placed above, it is always at the interval of either a tone or a semitone. When it is placed below the principal note it should always be at the interval of a semitone. When the appoggiatura is written so:

Die Verziehrungen.

Der Vorschlag.

Der Vorschlag ist eine Verziehrungs Note welche über oder unter einer Haupt-Note zu stehen kommt. Steht sie über der Haupt-Note so ist ihre Entfernung von derselben entweder die eines ganzen oder eines halben Tones. Steht sie unter der Haupt-Note so muss die Entfernung immer die eines halben Tones sein. Wird der Vorschlag so geschrieben:

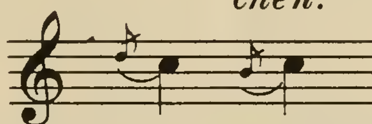


the value of it is one half of the following note.

When crossed by a small line, thus:

so erhält er die Hälfte des Werthes der folgenden Note.

Wird der Vorschlag in folgender Weise durchstrichen:

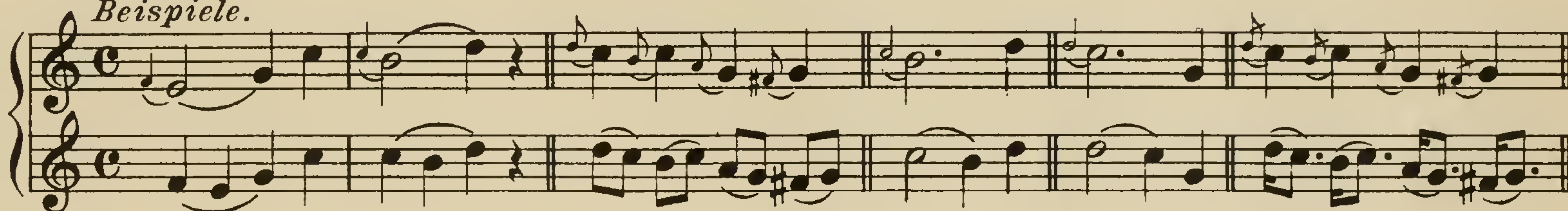


its value is but one fourth of the note that follows it.

so erhält er nur ein Viertel des Werthes der folgenden Note.

Examples.
Beispiele.

Written thus: *Schreibweise:*
Played thus: *Ausführung:*

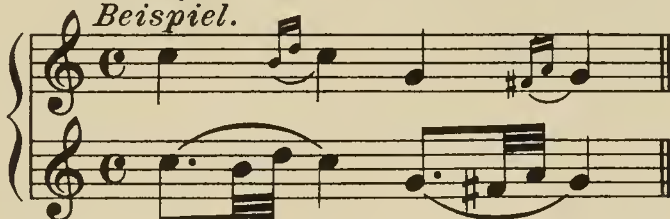


There is also a double appoggiatura which is composed of two grace notes placed: the first one degree below the principal note, and the second one degree above.

Es giebt auch einen Doppelvorschlag welcher aus zwei aufeinanderfolgenden Verziehrungsnoten besteht: die erste eine Stufe unter, und die zweite eine Stufe über der Haupt-Note.

Example.
Beispiel.

Written thus: *Schreibweise:*
Played thus: *Ausführung:*



The Gruppetto or Turn,
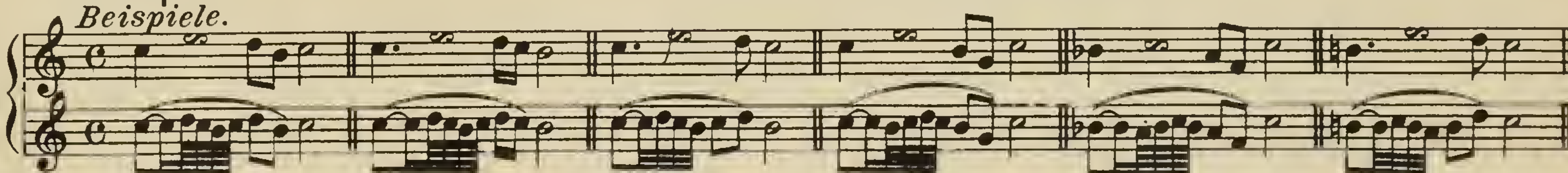
Is composed of three grace notes placed between or after a principal note. The turn is marked thus ∽. A small sharp placed under some of the signs thus: ∽♯ indicates that the lowest of the three grace notes is sharpened. Should the sharp be placed above the sign thus: ♯∽, the upper grace note must be sharpened; or in case of a sharp above and below the sign ♯∽♯, the upper and lower grace note must be sharpened. The same rule applies to flats, only that the grace notes must be depressed half a tone in that case.

Der Doppelschlag.

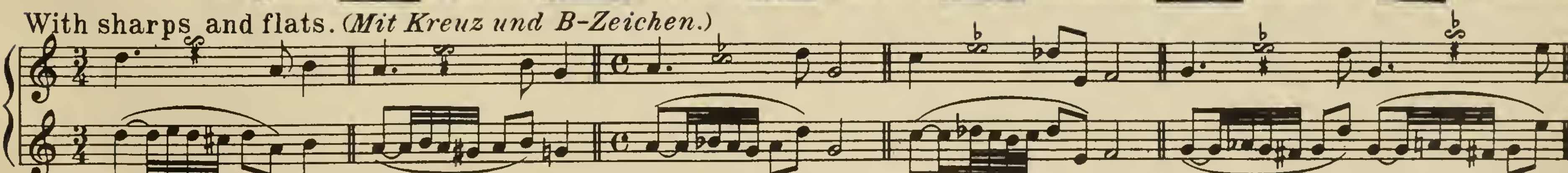
Diese Verziehrung besteht aus den Verziehrungsnoten welche zwischen oder nach einer Hauptnote gespielt werden. Diese Verziehrung wird durch das Zeichen ∽ angedeutet. Ein kleines Kreuz under dem Zeichen ∽♯ bedeutet das die unterste Note erhöht werden soll; wird das Kreuz über das Zeichen gesetzt so bedeutet es dass die höhere Note erhöht werden soll; wird ein Kreuz über und unter das Zeichen gesetzt: ♯∽♯ so müssen die obere und untere Note der Gruppe erhöht werden. Dieselbe Regel bezieht sich auf die B-Zeichen, nur dass in diesen Fällen die Töne erniedrigt werden.

Examples.
Beispiele.

As written: *Schreibweise:*
As played: *Ausführung:*



With sharps and flats. *(Mit Kreuz und B-Zeichen.)*



The Passing Shake.

The passing shake, often written thus 𝆖, must be played quickly and daintily in the following manner.

Der Prall Triller.

Diese Verziehrung, meistens durch dieses Zeichen 𝆖, angedeutet, muss schnell und zierlich in folgender Weise gespielt werden.

The Shake.

The shake or trill marked thus *tr* consists in the alternate repetition of the note marked, with the note in the next degree above it.

Der Triller.

Der Triller, durch dieses Zeichen tr angedeutet besteht aus der schnellen abwechselnden Wiederholung des bezeichneten Tones, mit demjenigen auf der nächst-höheren Stufe.

Example.
Beispiel.

Chain of Shakes.
Triller-Kette.

The Note to Sound on any Instrument to Correspond with A♮.

Die mit A correspondirenden Töne auf verschiedenen Instrumenten.

On the Piano or Organ. *Auf dem Klavier oder der Orgel.*

Wind-Instruments.

Blas-Instrumente.

The C Clarinet, C Cornet, and all Instruments in C, will sound A the same as the Piano or Organ.

Das A, aller C klingenden Instrumente correspondirt genau mit demjenigen eines Klaviers oder einer Orgel.

EXERCISES for the NATURAL HORN to acquire the exact and proper manner of Tone-Production.

When the pupil begins to practise the following exercises, everything said in the fore-going General Rules, regarding the position of the body and holding of the instrument, must be carefully born in mind; he must breathe very deeply, and, with the tongue in the direction of the upper teeth must articulate the syllable "da" very distinctly while blowing into the Horn; in addition to this he must take care that the tone will speak immediately, without the least additional sound (and particularly without a breath of a sound before the note proper) in much the same way as though a bell had been set into vibration. Every exercise must be practised until it can be executed perfectly. At the beginning a separate breath should be taken for every note; later on, whereever the little hooks are marked, and finally the shorter exercises are to be blown in one breath.

N. B. The Elementary Rudiments of Music at the beginning of this Method should be taken up simultaneously with these exercises.

ÜEBUNGEN für EINFACHES HORN zur Erlernung des genauen Tonanschlages.

Wenn der Schüler anfängt zu blasen, beobachte er alles vorher Gesagte über Stellung und Haltung des Instrumentes, hole recht tief Athem, stosse mit der Zunge nach den oberen Zähnen hin bestimmt die Silbe „da" in das Horn, achte, dass der Ton sofort ohne jeden Beiklang (ohne dass ein Hauch vorher zu hören ist) anspricht, gleichsam als habe man mit dem Finger an eine Glocke gestossen. Jede Uebung blase man so lange, bis sie fehlerlos geht. Zuerst hole man bei jedem Ton Athem, später bei den 'Häkchen,' zuletzt blase man die kürzeren Uebungen auf einen Athemzug.

NB. Zugleich mit diesen Uebungen mache man sich vertraut mit der Elementarlehre, am Anfange dieser Schule.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11. 12.

13. 14.

15.

16. 17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

The Tie or Slur.

In musical notation a curved line, designated as a "slur", is used to connect such notes as are to be tied in one breath. In executing such tied notes, attention must be paid that they are connected in as round and graceful a manner as the curved line which ties them; the notes tied in this way must always be produced without the slightest interruption. A higher note is connected with a lower one by means of a slight contraction or pressure of the larynx towards the higher note. This in turn is brought about by articulating the syllable "dai" ("da-ee") into the Horn, but without speaking it; however this must not be extended into a double syllable, "da-i" ("da-ee"), but must be drawn together as explained above; when slurring in a downward progression, the syllable "dia" ("deea"), is used.

Bindungen.

Das musikalische Zeichen für die Bindungen ist ein Bogen, der die bindenden Noten zusammen fasst. Man achte bei der Ausführung der Bindung stets darauf, dass dieselbe rund, wie der die Bindung bezeichnende Bogen, ohne jede Unterbrechung erfolgt; nie darf es klingen beim Binden, als hätte man an einer Ecke angestossen. Nach oben erfolgt die Bindung, indem man nach dem oberen Tone hin den Kehlkopf ein wenig zusammen zieht oder drückt, was geschieht, indem man die Silbe dai in das Horn stösst, ohne es auszusprechen; dasselbe darf aber nicht zweisilbig als da-i erklingen, sondern muss zusammen gezogen werden, nach unten bindet man, indem man die Silbe dia hinein stösst.

46.

dai dai dai dai dai dai da—— dai etc. *u.s.w.*

47.

48.
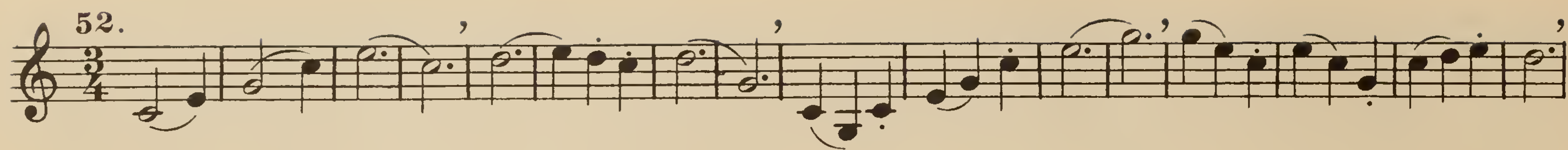
dia dia dia
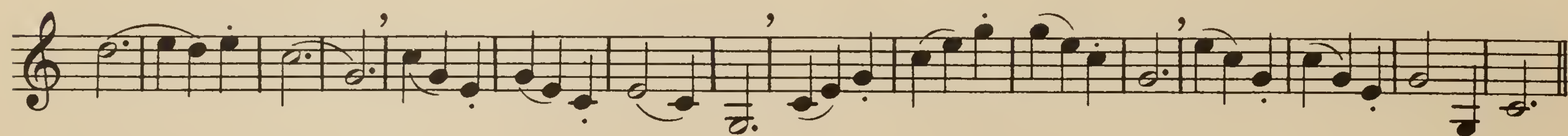
49.
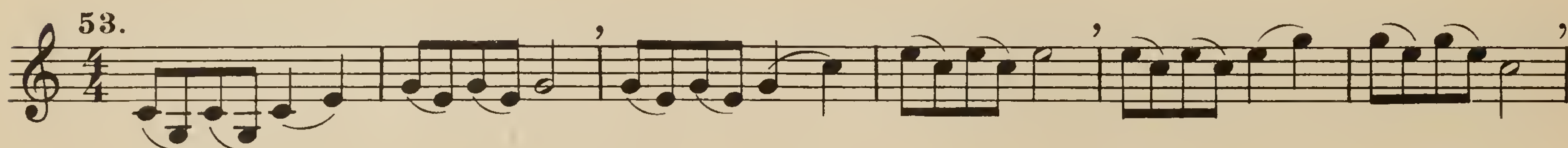
50.

51.

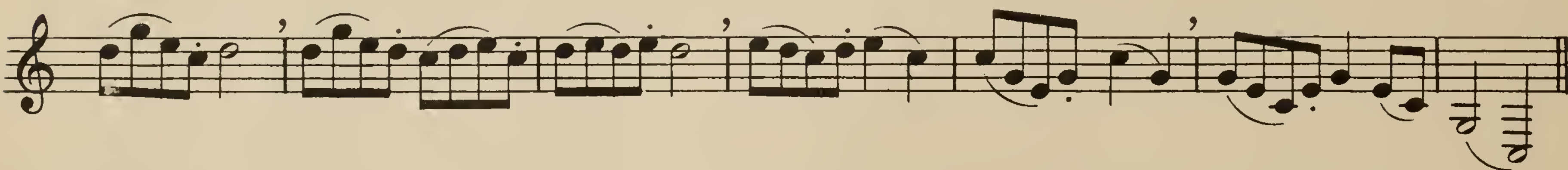
diaa diaa diai

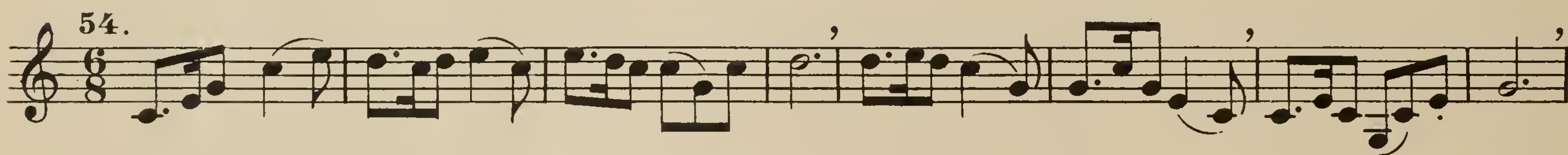

52.

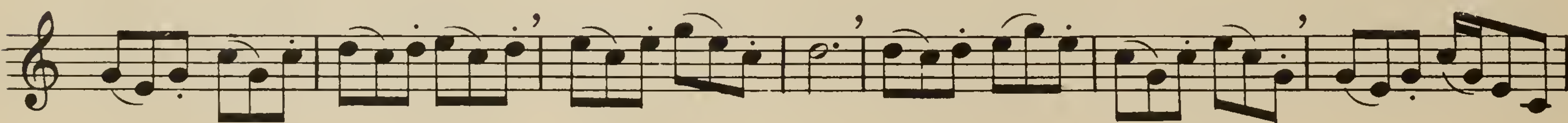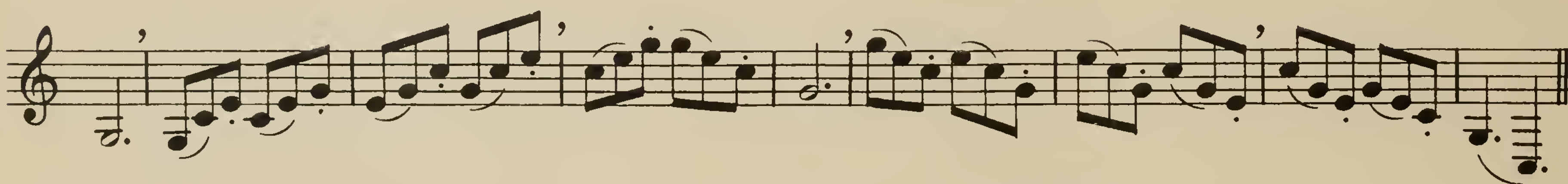



53.

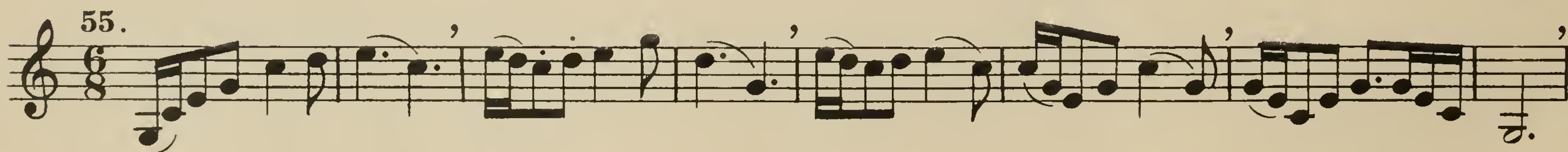


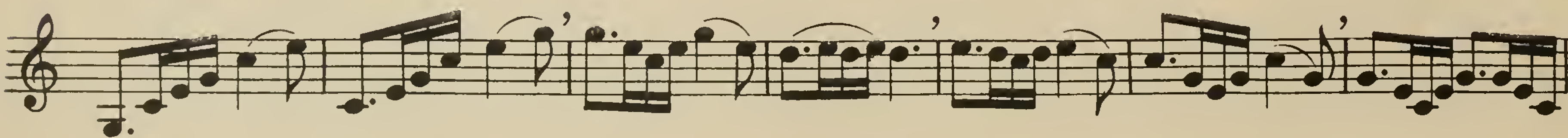


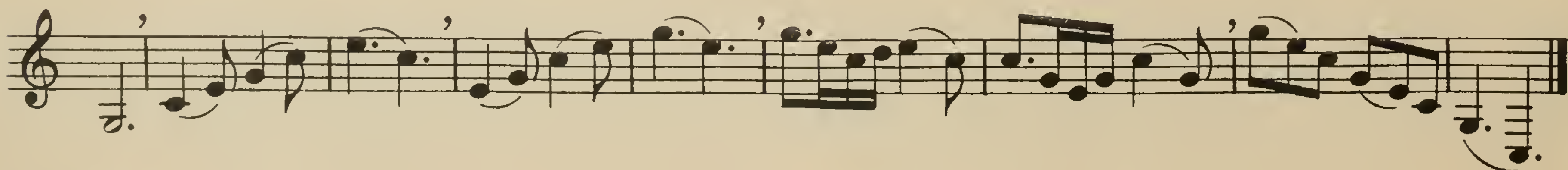

54.






55.





THE STOPPED or HAND HORN.

It is extremely important for a beginner to become proficient in "Stopped Horn" playing as soon as possible. Through its practice the player's ear is sharpened and the tone developed to an unusual extent. The player must endeavor to produce these "Stopped Notes" as clearly as possible, and the difference in tonal quality between these and the "Natural Tones" must be equalized as much as possible; the "Stopped Tones" must not sound as though a cloth had been introduced into the instrument. If a player has become proficient in "Stopped Horn" playing, it will be an easy matter for him to keep on playing, even if in case of an accident one of the valves refuse to work; if he has only studied the Valve Horn an accident of this kind would render him helpless and compell him to discontinue.

It is hardly possible to overestimate the importance of "careful practising" and above all things the systematic "Sustaining of Notes"; for the latter the following suggestions are to be observed:- Breathe deeply, produce the tone very softly, but decidedly with the syllable "da"; take care that it speaks immediately, without any auxiliary sounds, let it increase to "forte", and then gradually decrease and die away. A tone must never be abruptly stopped at its conclusion but its end must be freely governed and brought about by the will of the player. "Sustaining of Notes" is a great tone-developer, and imparts strength to the lips; in addition, experience is gained in the precise and exact degrees of attacking a tone, together with its shadings in volume while in- and decreasing, and the player is forced to become accustomed to deep and systematic breathing. While increasing and decreasing care must be taken that the tone remains firm, (not shake or quiver like the light of a candle in a draft) and furthermore that the tone does not become higher in pitch while increasing, or lower while decreasing in volume.

The notes marked 0 are "free or natural" tones (see Illustration A)*, they are written as whole notes; those marked ½ are to be stopped one-half (see Illustration C), those marked ¾ are to be stopped three-quarters (see Illustration D), and those tones marked with ✢ are to be stopped entirely (see Illustration E).

STOPFHORN

Ausserordentlich wichtig und nützlich für den Anfänger ist es, zuerst „Stopfhorn" zu erlernen, der Ton wird durch das Ueben desselben ungemein entwickelt und das Gehör geschärft. Die „gestopften" Töne muss man suchen möglichst hell zu erzeugen, der Klangunterschied zwischen dem „gestopften" und „freien" Ton, muss möglichst ausgeglichen werden; der „gestopfte" Ton darf nicht so klingen, als wäre ein Tuch in's Instrument gesteckt. Hat der Waldhornist auch „Stopfhorn" gelernt, so wird er, im Fall an seinem Instrument ein Ventil stockt, noch immer blasen können, während derjenige der nur „Ventilhorn" übte, in diesem Falle dem Lahmen ohne Krücke gleichen - also hilflos sein würde. Nicht genug kann dem Bläser sorgfältiges Ueben und vor allen Dingen „Aushalten der Töne" anempfohlen werden, wobei folgendes zu beobachten ist:

Man hole tief Athem, stosse den Ton ganz leise, aber bestimmt durch „da" an, achte darauf, dass er ohne jeden Beiklang sofort anspricht, lasse ihn anschwellen bis zum Forte, dann nehme man wieder ab und lasse ihn leise verhallen, der Ton darf am Ende niemals abreissen, sondern muss freiwillig beendet werden. Das „Töne aushalten" entwickelt den Ton sehr, giebt den Lippen Dauer, dabei übt man den genauen Anschlag, die Schattirungen des Tones im Zu- und Abnehmen, und gewöhnt sich an tiefes regelrechtes Athmen. Beim Zu- und Abnehmen achte man darauf, dass der Ton nicht zittert oder flackert, (gleich dem Lichte im Luftzuge) oder gar höher beim Zunehmen und tiefer beim Abnehmen wird.

Die mit 0 bezeichneten sind freie Töne (Fig. A.) dieselben sind als „Ganze" geschrieben, die mit ½ bezeichneten sind halb, (Fig. C.) die mit ¾ bezeichneten dreiviertel, (Fig. D.) die mit ✢ bezeichneten Töne sind ganz zu stopfen, (Fig. E.)*

c, c sharp *cis*, d, d sharp *dis*, e, f, f sharp *fis*, g, g sharp *gis*, a, a sharp *ais*, b *h*, c, c sharp *cis*, d, d sharp *dis*, e

f, f sharp *fis* (difficult, somewhat too low as f♯. *schwer, etwas zu tief als fis.*), g, g sharp *gis*, a, a sharp *ais*, b *h*, c, b *h*, b flat *b*, a, a flat *as*, g, g flat *ges* (This tone sounds to better advantage as g flat. *als ges ist der Ton besser.*), f, e

e flat *es*, d, d flat *des*, c, b *h*, b flat *b*, a, a flat *as*, g, g flat *ges*, f, e, e flat *es*, d, d flat *des*, c

b *h*, b flat *b*, a, a flat *as*, g, g flat *ges* (very indistinct. *sehr undeutlich.*), f, e, e flat *es*, d, d flat *des* (almost impossible to produce. *fast unmöglich zu blasen.*), c, c sharp *cis*, d, d sharp *dis* (almost impossible. *fast unmöglich.*), e, f, f sharp *fis*, g, g sharp *gis*, a, a sharp *ais* (indistinct. *undeutlich.*), b *h*, c

* page 9 (Seite 9)

THE VALVE HORN.
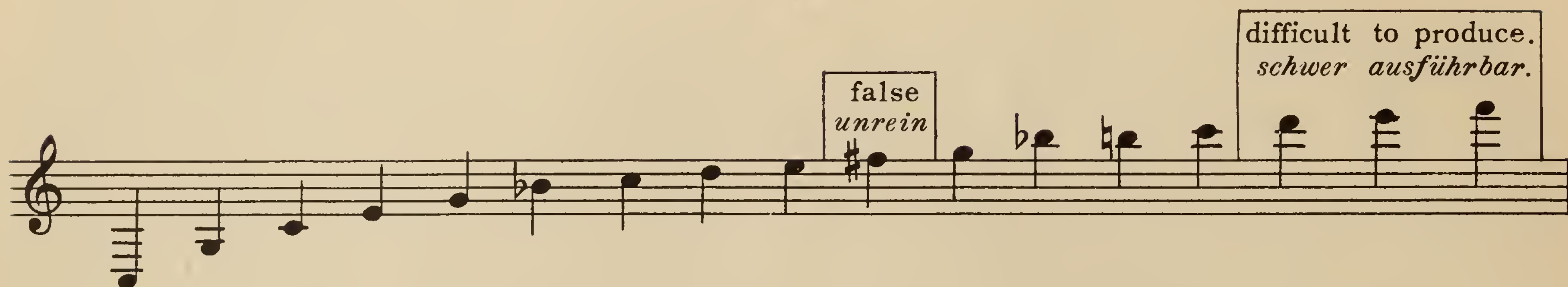
Its Range.

The Natural or Waldhorn possesses the following open or natural tones.

VENTILHORN.

Umfang desselben.

Das Waldhorn hat folgende freie Töne.



The entire range embraces four octaves or forty eight intervals in chromatic succession, produced by means of the valves. This range lies between the low F sharp and the high F

(It goes without saying that only in exceptional cases do we find a horn-player who has mastered the entire range of the Horn.)

Der ganze Umfang beträgt 4 Octaven oder 48 Töne, chromatisch sich folgend, mittelst der Ventile ausführbar und zwar vom tiefen fis bis zum hohen f oder aus der Contra-bis zur zweigestrichnen Octave.

(Den ganzen Umfang des Hornes beherrschen nur wenige Bläser.)

The before-mentioned remarks as to the "Sustaining of Notes," must be carefully re-read and applied in every particular to the study of the Valve Horn.

Man lese aufmerksam das vorher über „Töne aushalten" Gesagte und befolge es auch beim Ueben des Ventil- Waldhornes pünktlich.

0 c; 3 or *oder* (1/2) c sharp *cis*; 1 d; 2 d sharp *dis*; 0 e; 1 f; 2 f sharp *fis*; 0 g; 2/3 or *oder* 1 g sharp *gis*; 3 or 1/2 a; 1 or 0 a sharp *ais*; 2 b *h*; 0 c; 2 or 3 c sharp *cis*; 0 or 1 d; 2 d sharp *dis*

0 or *oder* (1/2) e; 1 f; 2 f sharp *fis*; 0 g; 2/3 (1/2) (1) g sharp *gis*; 3 (1) (1/2) a; 1 a sharp *ais*; 2 b *h*; 0 c; 2 c sharp *cis*; 1 d; 2 d sharp *dis*; 1/2 e (difficult to produce. *schwer ausführbar.*); 1 f; 1/2 e; 2 e flat *es*; 1 d; 2 d flat *des*

0 c; 2 or *oder* 0 b *h*; 1 b flat *b*; 3 (1) (1/2) a; 2/3 (1/2) (1) a flat *as*; 0 g; 2 g flat *ges*; 1 f; 0 e; 2 e flat *es*; 0 or 1 d; 2 or 3 d flat *des*; 0 c

2 b *h*; 1 or 0 b flat *b*; 3 or 1/2 a; 2/3 or 1 a flat *as*; 0 g; 2 g flat *ges*; 1 f; 0 e; 2 e flat *es*; 1 d; 3 or 1/2 d flat *des*

*) N.B. See below.
*) *NB. Siehe unten.*

*) N.B. Music for the Horn is written in the Treble and Bass Clef; however, custom has brought it about that the intervals written in the Treble Clef sound an octave lower than written. Notation in the Bass Clef varies, the majority of composers employing it according to the sound of the deep C Horn.

(Sound of Deep C.) This illustrates the low C of the Horn; of late years the notes of the Bass Clef are also written an octave higher than their real sound.

*) *NB. Das Horn wird im Violin- und Bassschlüssel geschrieben, mit dem durch den Gebrauch eingeführten besonderen Umstand, dass die Noten im Violinschlüssel um eine Octave höher geschrieben werden, als sie erklingen; (tief C Horn angenommen.) Der Bassschlüssel wird verschieden geschrieben, die meisten Componisten schreiben ihn so, wie die Töne des tiefen C Horns erklingen.*

(Klang grosses C.) damit ist das tiefe C des Hornes gemeint; neuerdings schreibt man auch den Bassschlüssel eine Octave höher.

(Old Notation.) – *(Aeltere Schreibweise.)*

difference of an octave.
Octave Unterschied

(Modern Notation.) – *(Neuere Schreibweise.)*

or
oder

both these notes (C) are identical in sound.
diese beiden (c) sind Einklang.

It will be noticed from the above that the so-called "small octave" is missing in the older notation, but not in the modern. It will not be discussed here, which manner of notation deserves the preference – but in this method the modern notation will be employed for the notes in the Bass Clef.

Hieraus ist zu ersehen, dass bei der älteren Schreibweise die „kleine Octave" fehlt; bei der neueren ist das nicht der Fall; welcher Schreibweise der Vorzug zu geben ist, mag hier unerörtert bleiben – in dieser Schule wird man die Basstöne auf die neuere Art geschrieben finden.

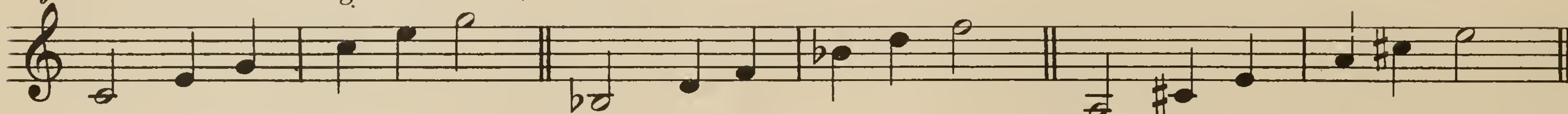
The Horn is a transposing instrument, that is:- its notes are written differently than they sound, and with the exception of the C Horn, all sound lower. (The intervals of the High C Horn sound exactly as they are written, but owing to its sharp quality of tone this instrument is hardly ever employed.)

Das Horn ist ein transponirendes Instrument das heisst: Die Töne desselben erklingen anders, als sie geschrieben werden, das hohe C Horn (ausgenommen das wohl seines scharfen Klanges wegen wenig verwendet wird) und zwar erklingen sie tiefer.

The following passage will sound exactly as written upon the high C Horn.
Eine so geschriebene Stelle klingt, auf hoch C Horn wie sie geschrieben ist.

upon B♭ a major second lower,
auf B. eine Secunde tiefer,

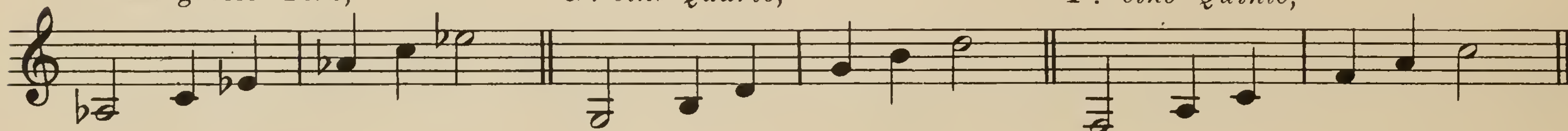
upon A. a minor Third,
auf A. eine kleine Terz,



A flat a major Third
As. eine grosse Terz,

G. a Fourth,
G. eine Quarte,

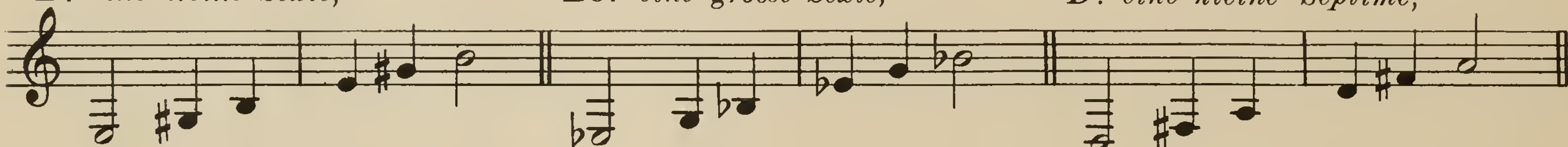
F. a Fifth,
F. eine Quinte,



E. a minor Sixth,
E. eine kleine Sexte,

E flat a major Sixth,
Es. eine grosse Sexte,

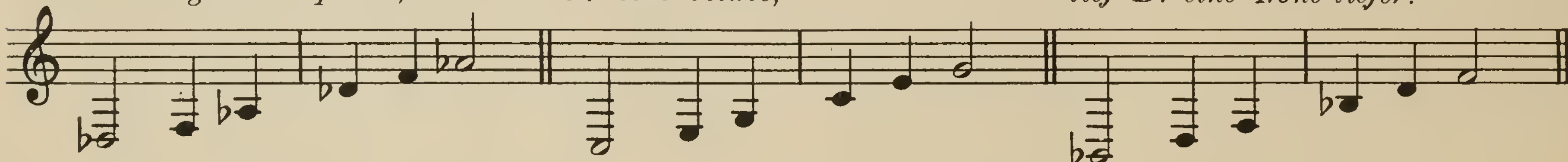
D. a minor Seventh,
D. eine kleine Septime,



D flat a major Seventh,
Des. eine grosse Septime,

C. one Octave,
C. eine Octave,

low B flat, a Ninth lower.
tief B. eine None tiefer.



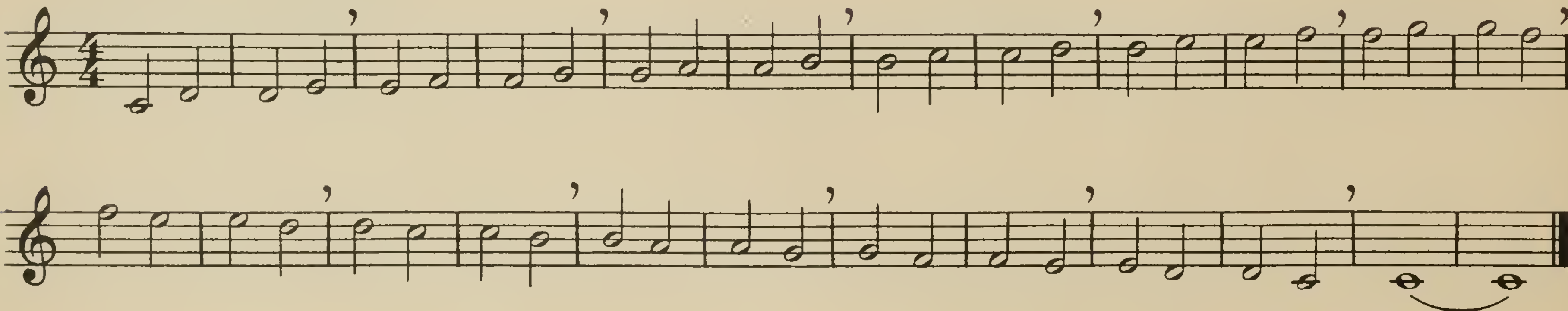
Exercises for gaining Surety in the Sudden Production of Distant Intervals.

These are to be practiced upon the "Stopped Horn" at first and later-on upon the Valve Horn.

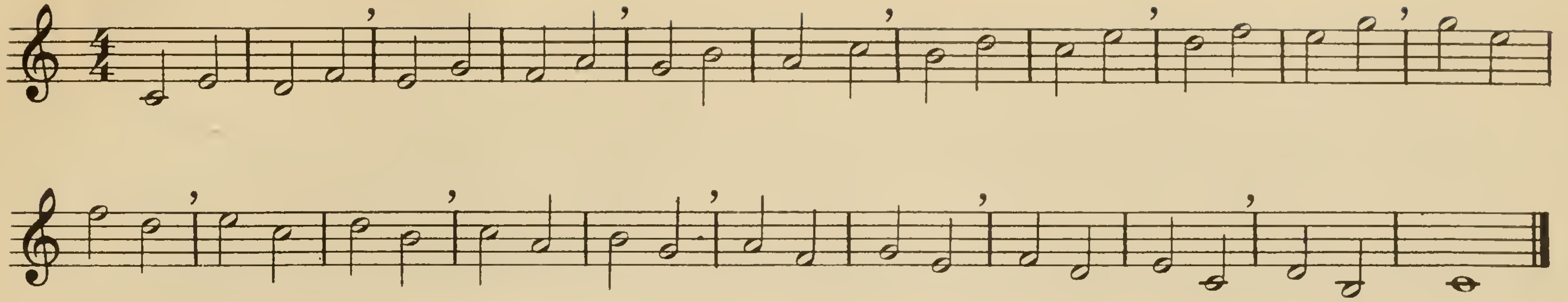
Treffübungen.

Dieselben übe man zuerst auf „Stopfhorn," später auf „Ventilhorn."

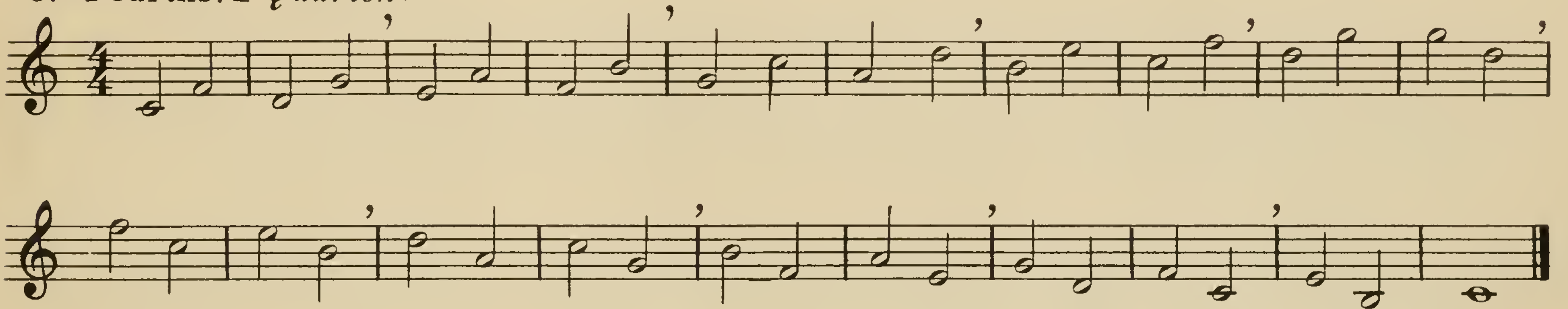
1. Seconds. _ *Secunden.*



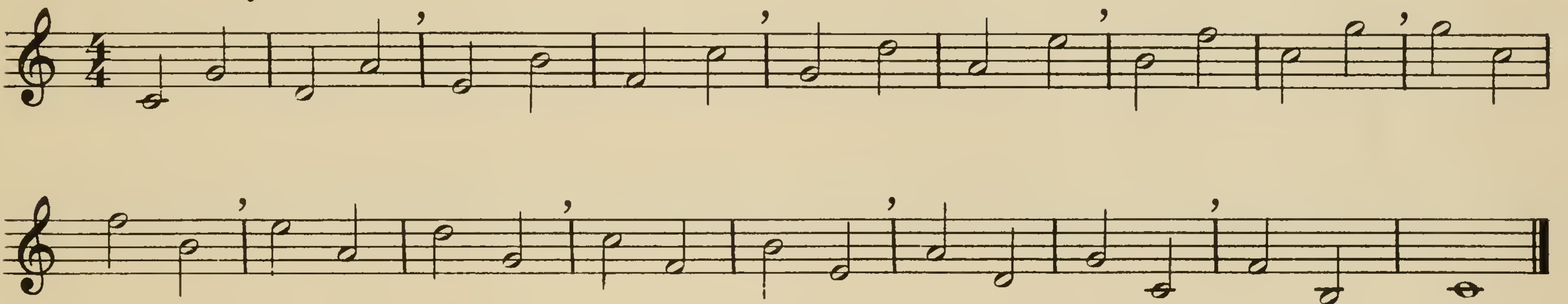
2. Thirds. – *Terzen.*
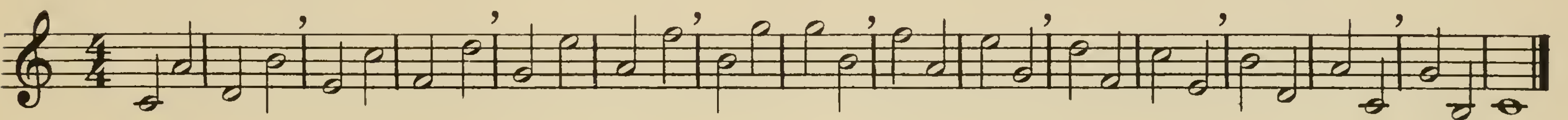


3. Fourths. – *Quarten.*



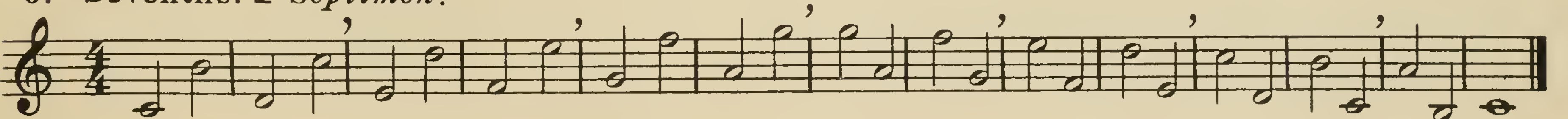
4. Fifths. – *Quinten.*
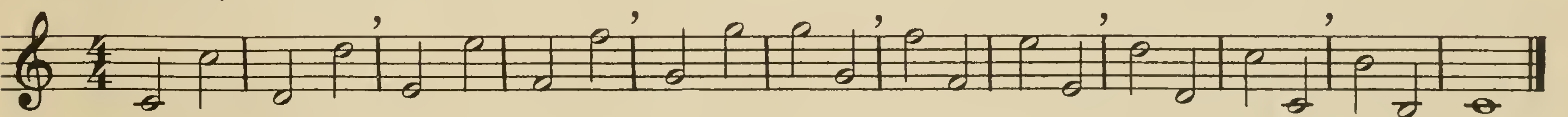


5. Sixths. – *Sexten.*



6. Sevenths. – *Septimen.*



7. Octaves. – *Octaven.*



10887 – 74

MAJOR and MINOR SCALES.

Some of these would be very difficult for "Stopped Horn".

DIE TONLEITERN in DUR und MOLL.
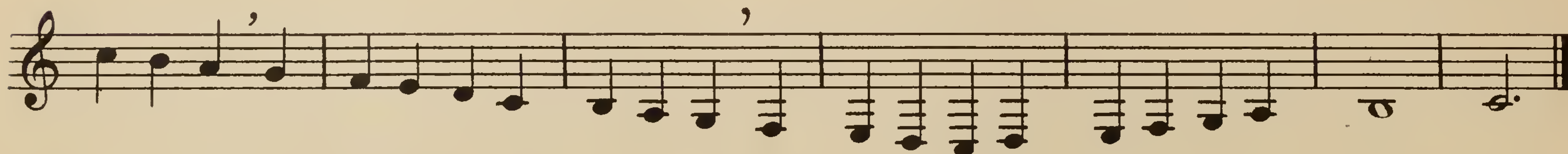
Für „Stopfhorn" würden einzelne schwer zu blasen sein.

C major – *C dur.*

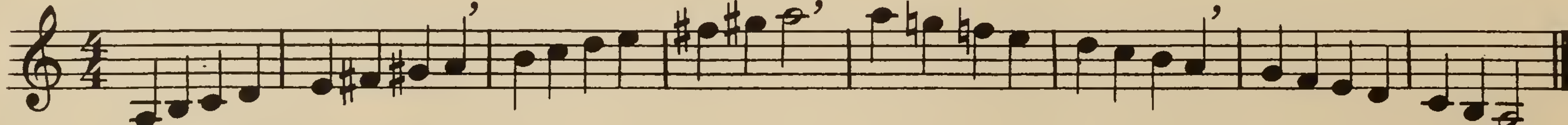


These high intervals should only be attempted, when the lips have gained sufficient strength for their production.

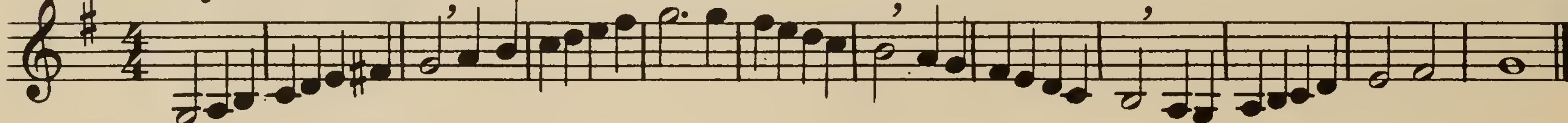
Die hohen Töne blase man erst dann mit, wenn die Lippen die nöthige Kraft für dieselben haben.



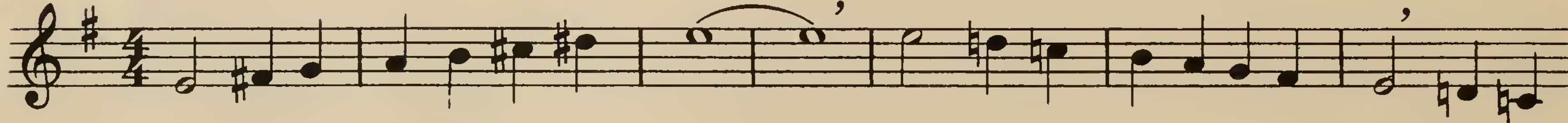
A minor. – *A moll.*



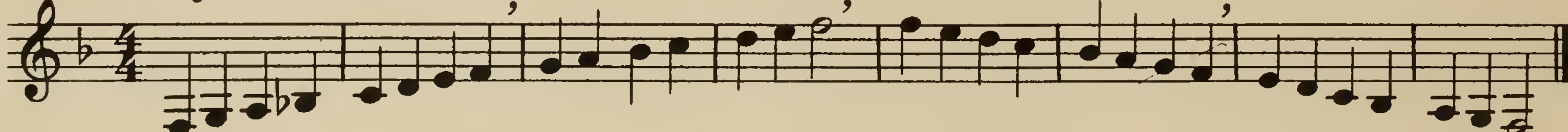
G major. – *G dur.*



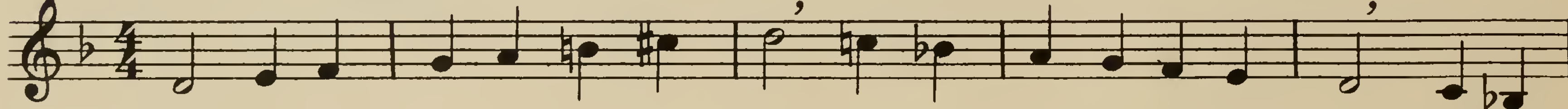
E minor. – *E moll.*



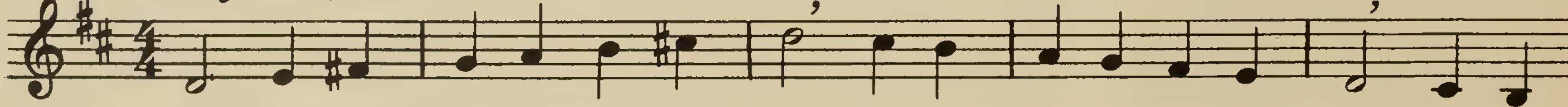
F major. – *F dur.*

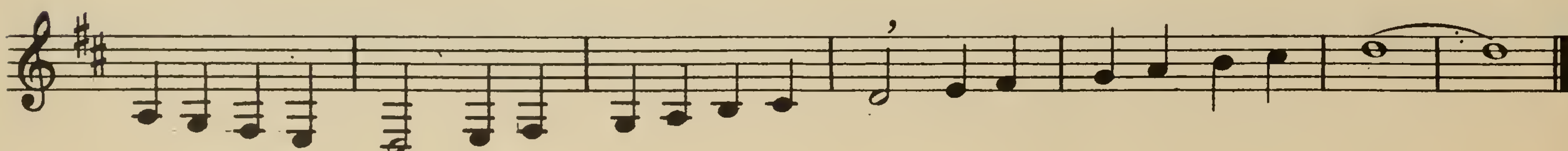


D minor. – *D moll.*

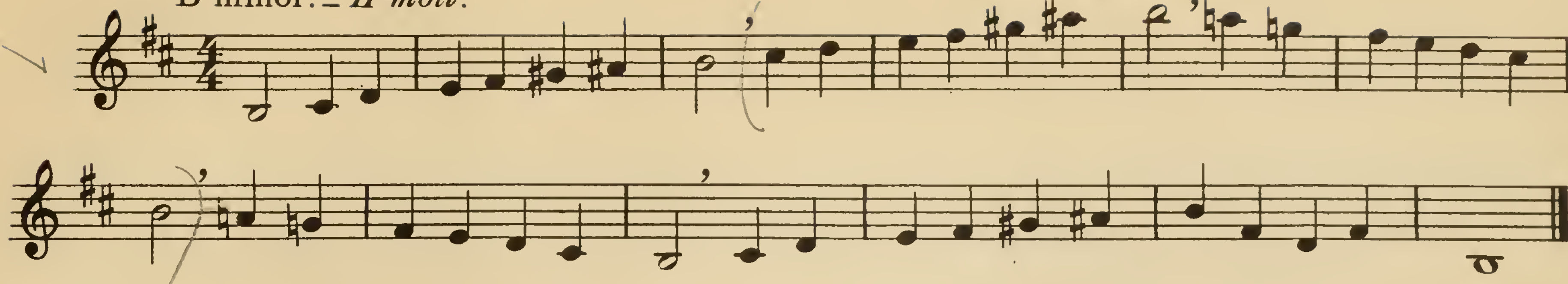


D major – *D dur.*

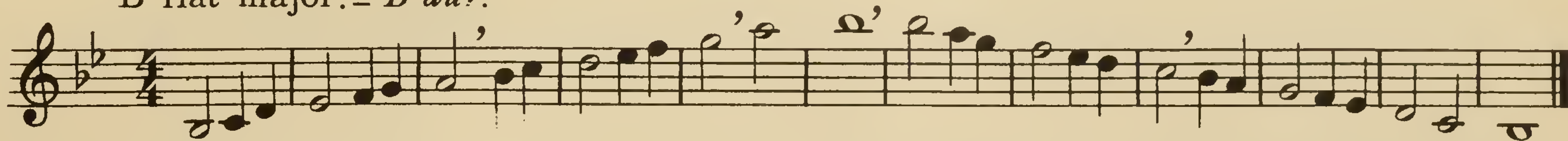




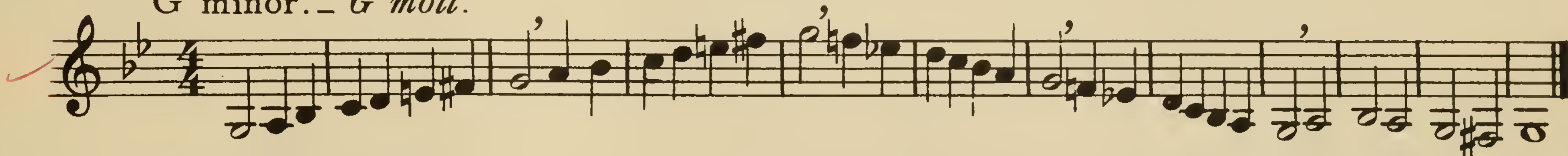
B minor. — *H moll.*



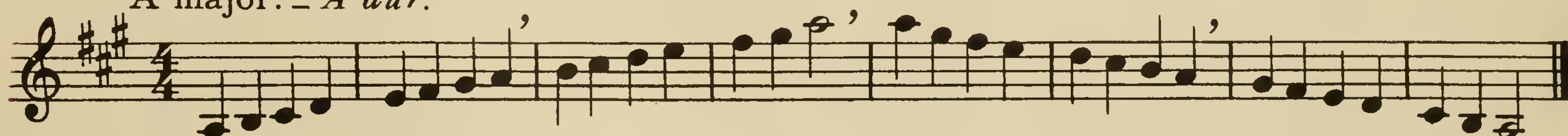
B flat major. — *B dur.*



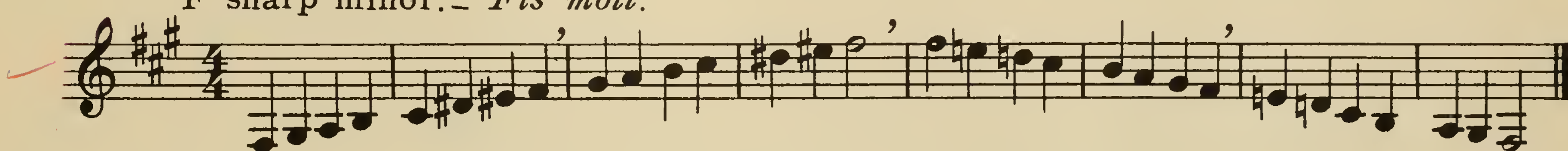
G minor. — *G moll.*



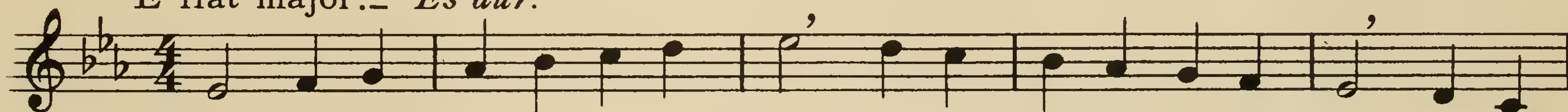
A major. — *A dur.*

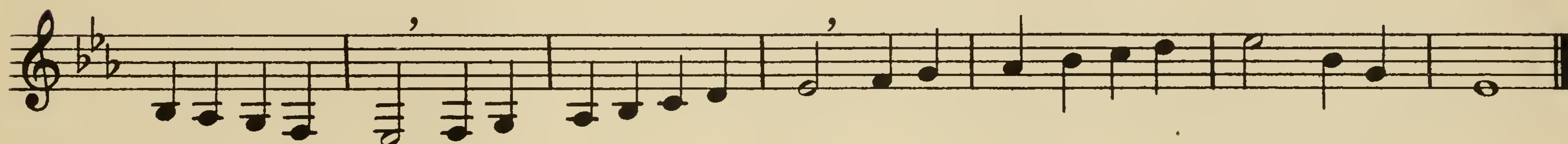


F sharp minor. — *Fis moll.*

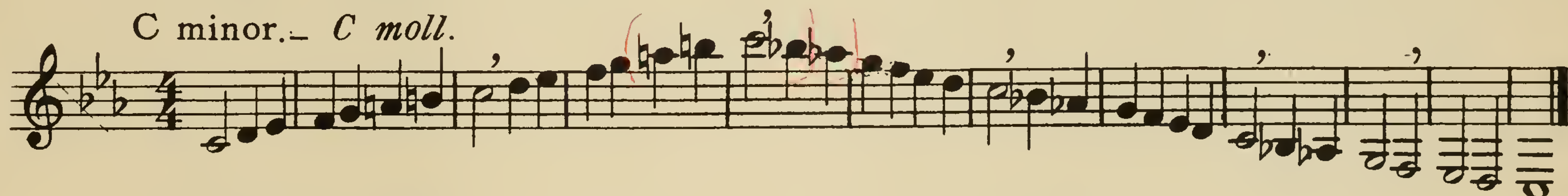


E flat major. — *Es dur.*

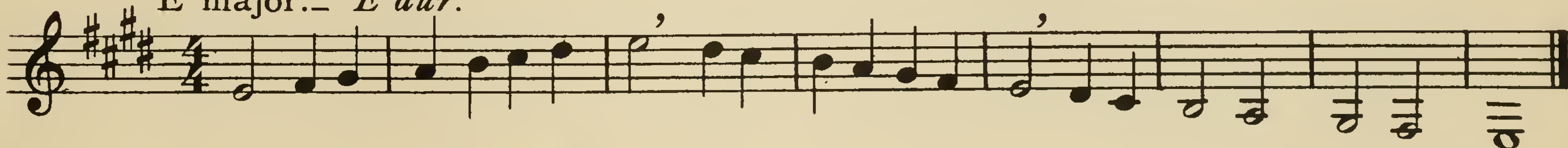




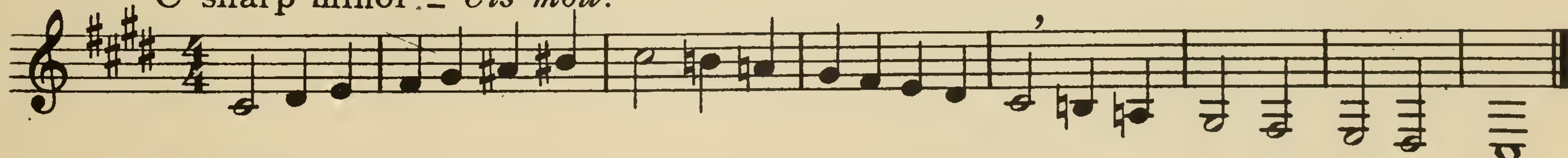
C minor. — *C moll.*



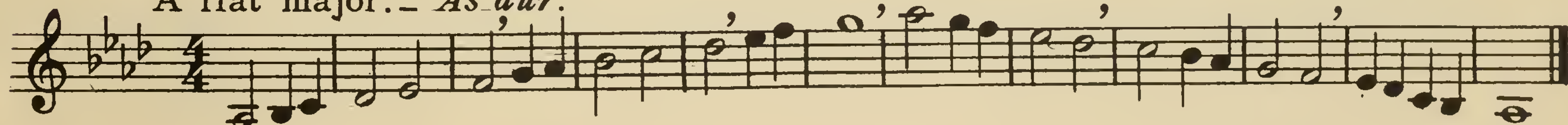
E major. — *E dur.*

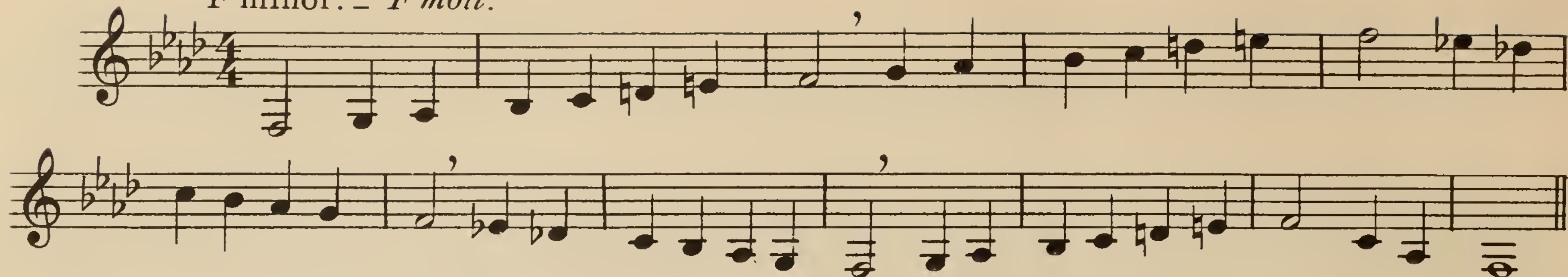


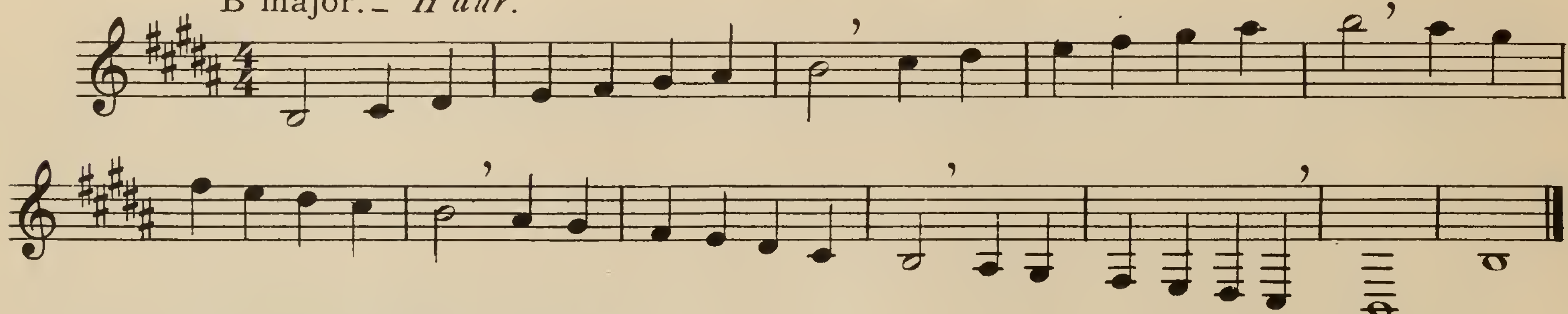
C sharp minor. — *Cis moll.*

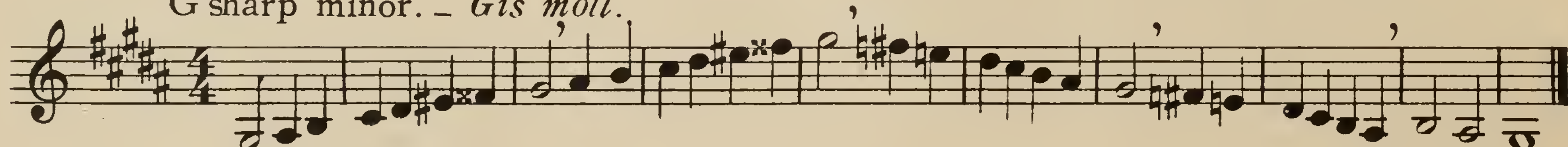


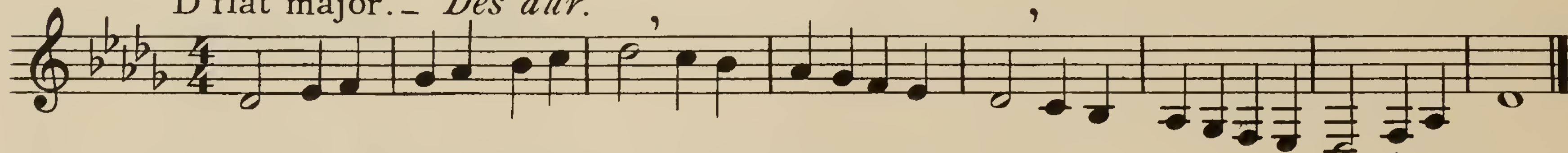
A flat major. — *As dur.*

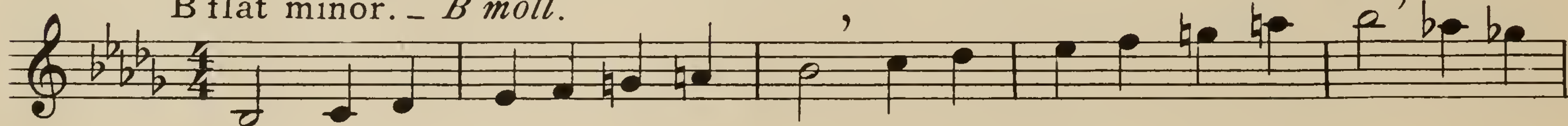


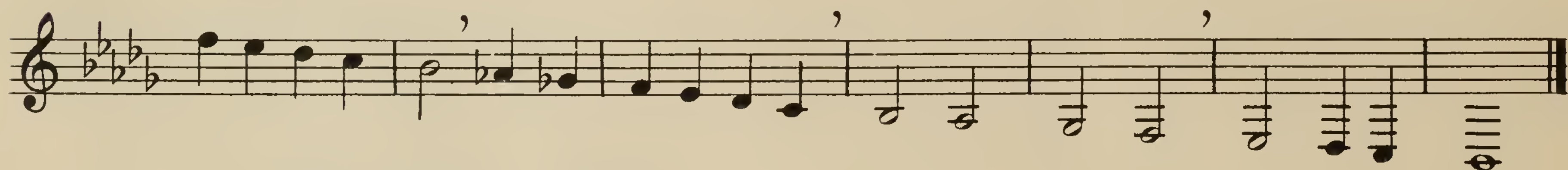

F minor. _ *F moll.*

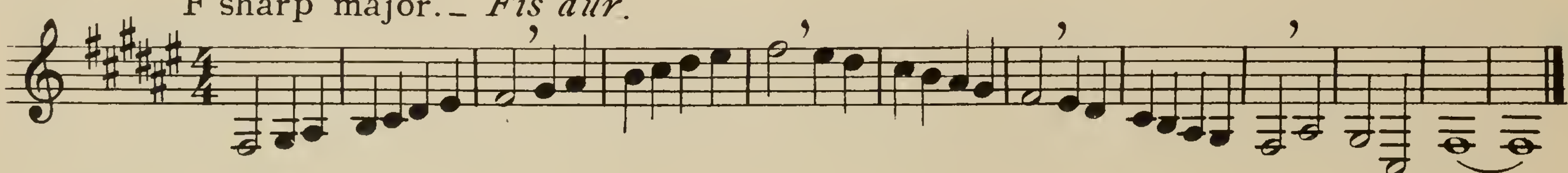

B major. _ *H dur.*

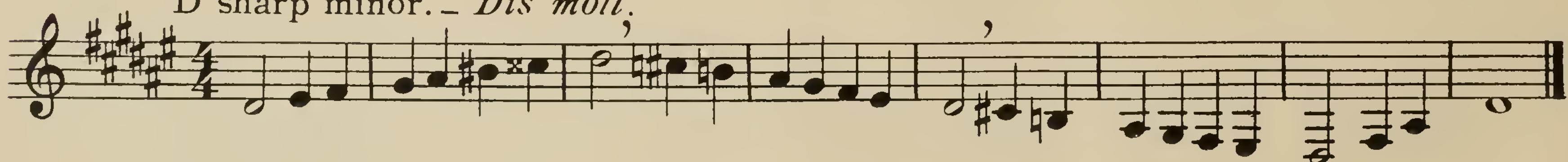

G sharp minor. _ *Gis moll.*

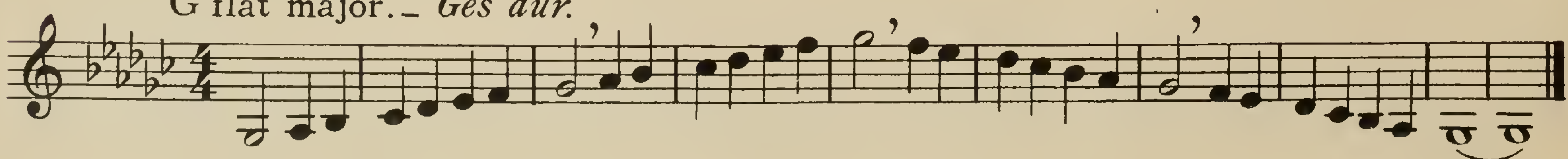

D flat major. _ *Des dur.*

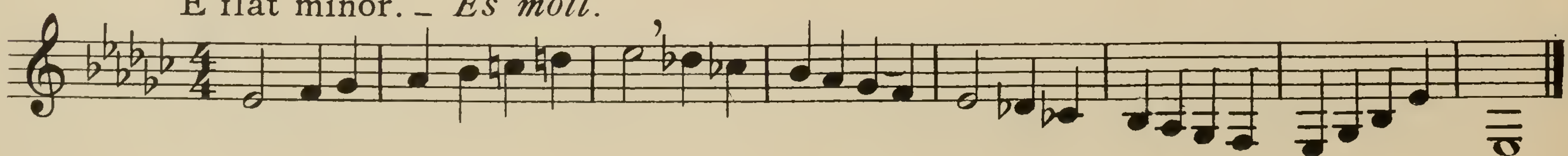

B flat minor. _ *B moll.*




F sharp major. _ *Fis dur.*


D sharp minor. _ *Dis moll.*


G flat major. _ *Ges dur.*


E flat minor. _ *Es moll.*

15 Extended Exercises for Valve Horn

These exercises are not to be taken up in strict succession, but according to necessity in connection with whatever exercises are taken up at the time; they are to be played and practised slowly and distinctly till they can be executed in quicker tempo. The higher passages may be omitted if the player has not sufficient command of the higher range.

15 grössere Uebungen für Ventilhorn.

Diese Uebungen benutze man beim Unterricht nicht der Reihe nach, sondern ausser der Reihe, neben den Etuden je nach Bedarf, man blase sie stets langsam und deutlich, bis sie auch im beschleunigten Zeitmass ausgeführt werden können. Die hochliegenden Stellen überspringe man bei nicht genügender Höhe.

1.

3 3 3 3

etc.
u.s.w.

2.

etc.
u.s.w.

3.

etc.
u.s.w.

1

de cut if necessary vi

4.

etc.
u.s.w.

vi

cut if necessary

de

1

1

5.

etc.
u.s.w.

vi

cut if necessary

de

Nov 21

6.

etc.
u.s.w.

vi

vi

necessary.)

cut.

de

(cut if

de

Nov. 28 - at 8.30 a.m.

7.

8.

9.

10.

11.

vi

de cut if necessary

12.

vi
cut if necessary
de

13.

vi (cut if necessary) de

14.

15.

vi_

de. (cut if necessary)

MUSICAL and ARTISTIC INTERPRETATION.

After conscientious practice and strict observance of the fore-going chapters, the pupil should have advanced to such an extent, that he can now turn his attention to the development of his own musical taste, in order to do full justice to the artistic demands of a composition in his rendering of the same. Besides inborn talent and feeling, the principal aid for imbueing a performance with artistic value, is contained in the knowledge of "how to phrase." This embraces the art of presenting the ideas contained in a composition in a well-rounded manner, and as a natural consequence performing it in artistic and musical style. To begin with, it is necessary that the player endeavors to understand the principal idea or expressive feeling contained in a composition and make it entirely his own. Exactly as an experienced speaker will imbue his speech with expression, by means of raising or lowering the voice, so must the player endeavor to impart life and soul into his performance. Artistic interpretation however, is greatly dependent upon the natural expressive talents of the player, - a cold-blooded, careless musician will, as a rule, also perform in just such a way, while a warm-blooded, impulsive nature will understand how to give artistic utterance to a composition of even little or no real musical value. In order to develop musical taste and expression, we must endeavor to hear as much good music as possible and to assimilate the various good qualities of the performers.

The Horn Player is not always called upon to interpret a complete melody; very often he must only perform a part of it or a side-melody. However, whether his be a principal or accompanying part, his aim must always be to dissect his passages correctly, present the musical ideas in well-rounded fashion and take breath in the right places.

The following five exercises are intended to illustrate where the individual parts of a dissected melody end and how they must be interpreted.

VORTRAG.

Der Schüler wird bei strenger Befolgung des Vorangegangenen nun so weit vorgeschritten sein, dass er suchen muss, seinen Geschmack zu bilden, damit sein Vortrag auch künstlerischen Ansprüchen genüge. Neben dem angebornen Talent und dem Gefühl für Vortrag, ist das hauptsächlichste Mittel, den Vorträgen künstlerischen Werth zu verleihen das „Phrasiren." Man versteht darunten, die in einem Tonstücke enthaltenen Gedanken abzurunden und in Folge dessen das Tonstück geschmackvoll und kunstreich auszuführen. Zunächst ist es bei der Ausführung eines Tonstückes nothwendig, sich den Hauptausdruck, das Hauptgefühl, das darin liegt, zu möglichst deutlichem Verständniss zu bringen, und in seinem Gemüth aufleben zu lassen; sodann beachte man aufs Genaueste die durch Zeichen und Worte gegebenen Andeutungen über den Vortrag. Wie ein guter Sprecher darauf bedacht ist, durch Heben oder Senken der Stimme seiner Rede Ausdruck zu verleihen, so muss auch der ausführende Musiker suchen, seinem Vortrage Leben und Seele einzuhauchen, wodurch manches an sich unbedeutende Tonstück lebensfähig wird. Der musikalische Vortrag hängt allerdings sehr von den Gemüthseigenschaften des Vortragenden ab, - ein kaltblütiger, gleichgiltiger Musiker wird grösstentheils auch eben so musiciren, während hingegen ein warmblütiger, lebhaft empfindender Musiker verstehen wird, aus minder Hervorragendem durch seinem Vortrag eine künstlerische Leistung zu gestalten. Um das musikalische Empfinden zu bilden, muss man suchen, möglichst viel gute Musik zu hören, und sich die musikalischen Tugenden der Ausführenden anzueignen. Nicht immer hat der Waldhornist eine zusammenhängende Melodie, oft hat er nur einen Theil derselben oder eine Nebenmelodie auszuführen, er suche aber immer, sei seine Stimme haupt - oder nebensächlich, die Stelle zu zergliedern die musikalischen Gedanken abzurunden, und am rechten Orte zu athmen.

Hier folgen fünf Beispiele, an deren Zergliederung man erkennen soll, wo ein Theil des musikalischen Gedankens zu Ende ist, und für sich abgegrenzt werden muss.

Mendelssohn.

1. Nocturne from "A Midsummernight's Dream" (in E)*) _ *Nocturne aus „Ein Sommernacht'straum." (in E.)**)*

Andante tranquillo.

1st Theme. *1tes Motiv.*	2d Theme. *2tes Motiv.*	3d Theme. *3tes Motiv.*	4th Theme. *4tes Motiv.*	5th Theme. *5tes Motiv.*	6th Theme. *6tes Motiv.*	7th Them. *7tes Mot.*	8th Theme. *8tes Motiv.*
1st Section. *1ter Abschnitt.*		2d Section. *2ter Abschnitt.*		3d Section. *3ter Abschnitt.*		4th Section. *4ter Abschnitt.*	
1st Phrase. *1ter Satz.*				2d Phrase. *2ter Satz.*			
Period. *Periode.*							

*)Refers to the respective pitch of the Horn. | **)Bezieht sich auf die betreffende Stimmung des Waldhorns.*

2. A Minor Symphony. (in D.) — *A moll Sinfonie. (in D.)* Mendelssohn.

Adagio cantabile.

1st Theme. *1tes Motiv.*	2d Theme. *2tes Motiv.*	3d Theme. *3tes Motiv.*	4th Theme. *4tes Motiv.*	5th Theme. *5tes Motiv.*	6th Theme. *6tes Motiv.*	7th Theme. *7tes Motiv.*	8th Theme. *8tes Motiv.*
1st Section. *1ter Abschnitt.*		2d Section. *2ter Abschnitt.*		3d Section. *3ter Abschnitt.*		4th Section. *4ter Abschnitt.*	
1st Phrase. *1ter Satz.*				2d Phrase. *2ter Satz.*			
Period. *Periode.*							

3. Eroica Symphony. (in E flat.) — *Eroica Sinfonie. (in Es.)* Beethoven.

Poco Adagio.

1st Theme. *1tes Motiv.*	2d Theme. *2tes Motiv.*	3d Theme. *3tes Mot.*	4th Theme. *4tes Motiv.*	5th Theme. *5tes Motiv.*	6th Theme. *6tes Motiv.*	7th Theme. *7tes Motiv.*	8th Theme. *8tes Motiv.*
1st Section. *1ter Abschnitt.*		2d Section. *2ter Abschnitt.*		3d Section. *3ter Abschnitt.*		4th Section. *4ter Abschnitt.*	
1st Phrase. *1ter Satz.*				2d Phrase. *2ter Satz.*			
Period. *Periode.*							

4. Bird of the Forest. (in F.) — *Das Waldvöglein. (in F.)* F. Lachner.

Moderato.

1st Th. *1tes Mot.*	2d Theme. *2tes Motiv.*	3d Theme. *3tes Motiv.*	4th Theme. *4tes Motiv.*	5th Theme. *5tes Motiv.*	6th Theme. *6tes Motiv.*	7th Theme. *7tes Motiv.*	8th Theme. *8tes Motiv.*
1st Section. *1ter Abschnitt.*		2d Section. *2ter Abschnitt.*		3d Section. *3ter Abschnitt.*		4th Section. *4ter Abschnitt.*	
1st Phrase. *1ter Satz.*				2d Phrase. *2ter Satz.*			
Period. *Periode.*							

5. Concert Overture. (in F.) — *Concert Ouverture. (in F.)* Raff

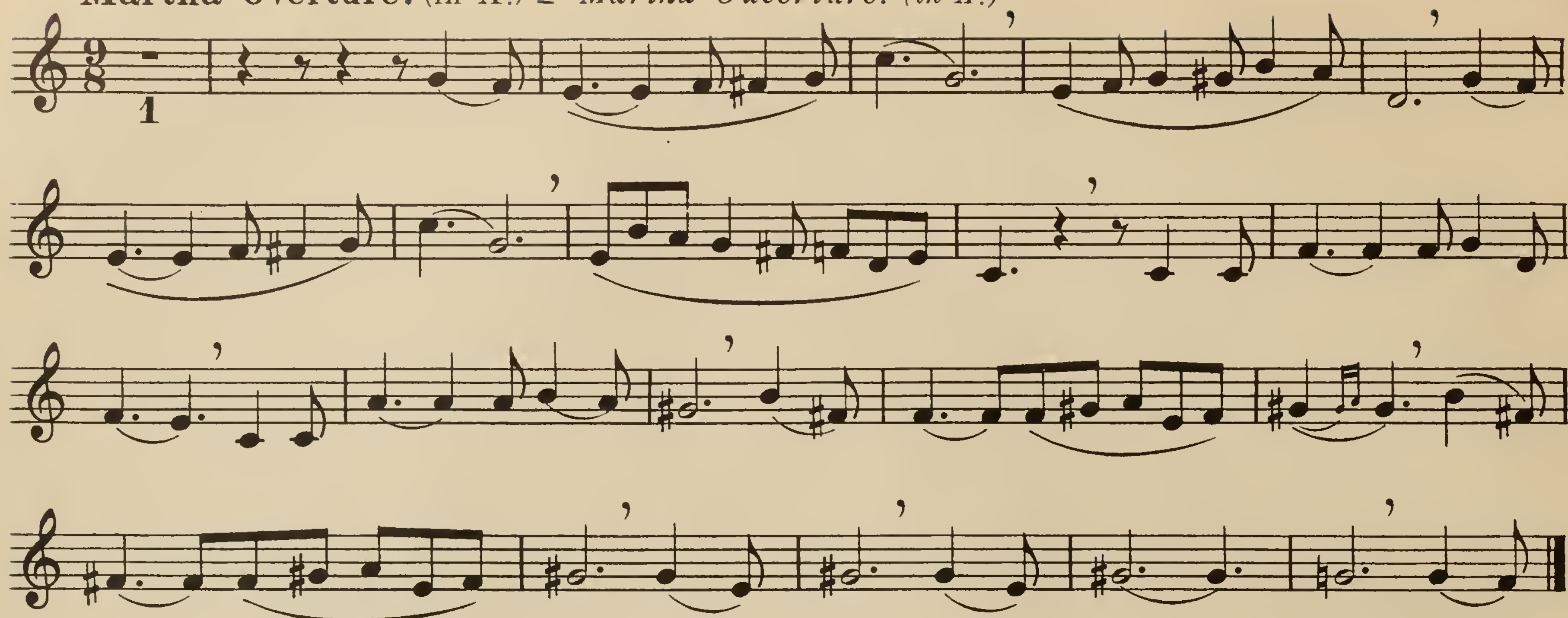
dolce espressivo.

1st Theme. *1tes Motiv.*	2d Theme. *2tes Motiv.*	3d Theme. *3tes Motiv.*	4th Th. *4tes Mot.*	5th Theme. *5tes Motiv.*	6th Theme. *6tes Motiv.*	7th Theme. *7tes Motiv.*	8th Theme. *8tes Motiv.*
1st Section. *1ter Abschnitt.*		2d Section. *2ter Abschnitt.*		3d Section. *3ter Abschnitt.*		4th Section. *4ter Abschnitt.*	
1st Phrase. *1ter Satz.*				2d Phrase. *2ter Satz.*			
Period. *Periode.*							

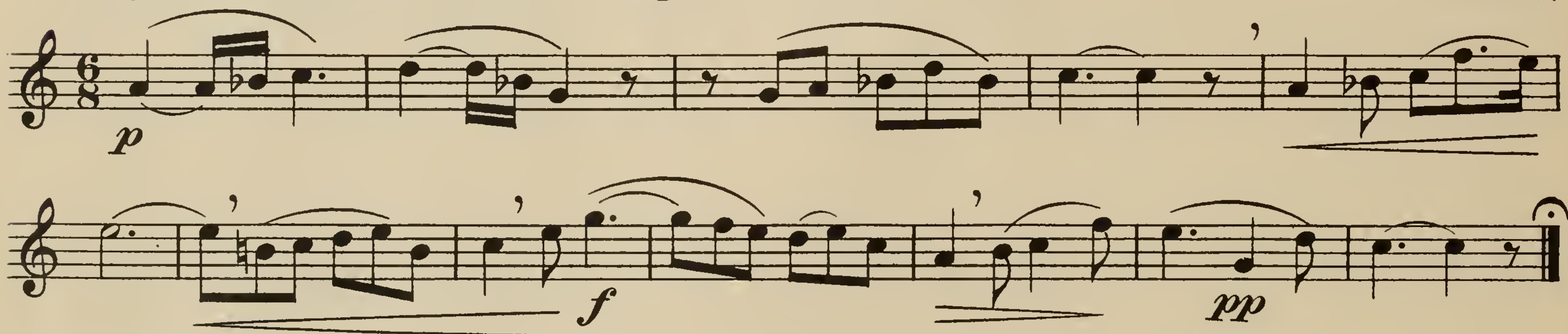
It will be seen from the above, that every period is made up of melodic phrases or sub-divisions, which are finally combined in the period proper; here we must carefully consider both the rhythmical construction and the effect which they produce in their contrasting combination. To begin with, Rhythm designates Time; secondly the orderly succession of the bars, which are systematically combined and cannot be willfully separated without disturbing the natural and pre-considered flow of the original idea. A player's feeling as a rule, will dictate the correct dissection of a composition; in such cases where a variety of interpretations becomes possible, it is immaterial which one is finally chosen, as, in the end, one or the other of the dissections, as illustrated, will answer the case. However a period does not always consist of sixteen bars, as in Examples 1, 3, 4, 5, but can be contracted or extended; in Example No. 2, we find an extension in the seventh theme. In order to allow sufficient prominence and distinct delivery to such a period or subdivision, and that the fundamental musical idea may be constantly upheld but never torn or destroyed, it is absolutely necessary for the player to take breath at the right and appropriate place; the beginning of a theme, section, phrase or even a period might be taken as suitable places of where to take breath properly. Breath should be taken very deeply, and noislessly, and should be emitted most sparingly. Breathing may be designated as the governing main-spring of playing a wind instrument. Frequently it is necessary to separate a passage or a musical idea by taking breath; for such cases the player must know how to hide the fact and make it unnoticeable; to call attention to it by retarding the tempo or through movements of the body would be entirely uncalled for and a mistake. A plentiful supply of breath for high passages is specially necessary; systematic breathing is the only means of presenting musical ideas in prominent, well-rounded style and to facilitate the execution in general. Breath should only be taken on the weak beats of a bar, or at the end of the closing note of a passage; this will enable the player to intone the following note in its exact time and place, and to emphasize the strong beat of the bar precisely. If breath is taken at such places where there is no pause, a slight part should be taken from the value of the note after which the breathing takes place, taking care however, that the pause created by the breathing, be a very short one. In some of the following examples, the proper place for breathing is indicated by little hooks (ʾ); in the succeeding "Exercises for Style and Interpretation," the pupil will find ample opportunities, to acquire correct and systematic breathing together with the "Art of Phrasing."

Man ersieht aus dem Obigen, dass jede Periode aus melodischen Sätzen oder Unterabtheilungen besteht, welche durch den Periodenbau erst zur Periode vereinigt werden; man hat hierbei sowohl die rhythmische Beschaffenheit als auch die Wirkung, welche sie gegenseitig hervorbringen, genau zu beachten. Unter Rhythmus versteht man erstens Takt; zweitens die Ordnung der regelmässig auf einander folgenden Takte, die in einem organischen Zusammenhange stehen und deshalb ohne Unterbrechung des einheitlichen Ganzen, nicht willkürlich getrennt werden dürfen. Die richtige Abtheilungsweise in den Tonstücken giebt das Gefühl in der Regel deutlich an; wo sich jedoch mehrere Auslegungen anbieten, ist es einerlei, welche man wählt, denn man hat auf diese oder jene Weise doch eine bestimmte Formel für die Erscheinung. Nicht immer besteht eine Periode, wie in Beispiel 1, 3, 4, 5. aus 16 Takten, sondern sie kann auch verengert oder erweitert werden; im Beispiel Nº 2 ist eine Erweiterung im 7ten Motiv. Um nun die Periode oder ihre Unterabtheilungen gehörig abgrenzen und genügend hervortreten lassen zu können, so dass der musikalische Sinn immer hervorgehoben, nie aber zerrissen wird, ist es für den Bläser unbedingt wichtig, am passenden Orte Athem zu nehmen; am besten eignet sich dazu der Anfang eines Motivs, eines Abschnittes, eines Satzes oder gar einer Periode. Athem schöpfe man recht tief, vollständig geräuschlos und gehe möglichst sparsam mit ihm um: Das Athem holen ist so zu sagen die regelnde Federkraft des Blasens. Bisweilen kann man genöthigt werden, eine Figur, oder einen musikalischen Gedanken durch das Athem holen zu trennen, der Bläser muss eine solche Freiheit mit Geschick zu verbergen wissen, so dass der Zuhörer sie gar nicht bemerkt; durch eine Tempoverzögerung, durch eine Körperbewegung sie an den Tag zu legen, würde ein grober Fehler sein. Besonders für hoch liegende Stellen muss man sich genügend mit Athem versehen, nur durch gutes Athmen ist es möglich, die musikalischen Gedanken gut abzurunden, sie besser hervortreten zu lassen und die Ausführung zu erleichtern. Athem darf nur auf den schlechten Taktgliedern, oder auf dem Ende einer Note, die eine Figur beschliesst, genommen werden; dadurch ist es möglich, die folgende Note zu Anfang ihrer Geltung einzusetzen, und die Betonung des guten Takttheiles auszuführen. Athmet man an solchen Stellen, wo keine Pause ist, so nehme man der Note, hinter der man athmet, eine Kleinigkeit von ihrem Werthe, sorge aber, dass die durch das Athmen entstehende Pause recht kurz wird. In einigen Beispielen ist durch Häkchen (ʾ) angegeben, wo vortheilhaft zu athmen ist; in den später folgenden „Vortrags Etuden" hat der Schüler hinlänglich Gelegenheit, sich an gutes Athmen zu gewöhnen, und das „Phrasiren" zu erlernen.

Martha Overture. (in A.) – *Martha Ouverture. (in A.)* — Flotow.
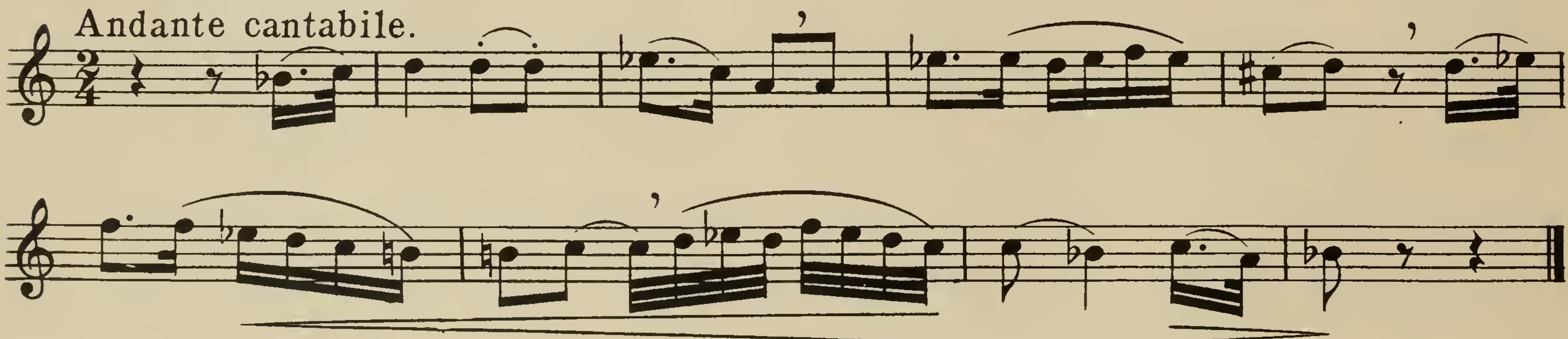


Mignon Overture. (in E flat.) – *Mignon Ouverture. (in Es.)* — Thomas.
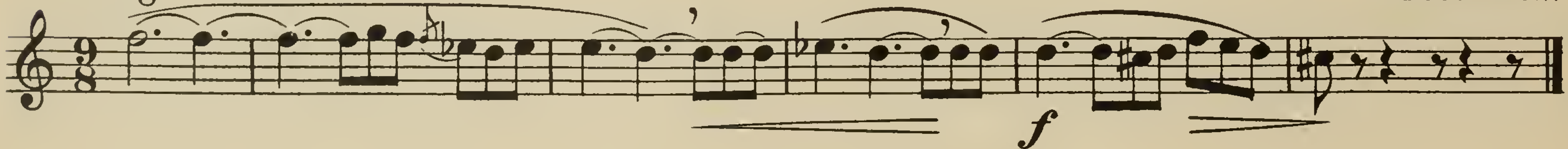


Quintet. (in E flat.) – *Quintett. (in Es.)* — Beethoven.

Andante cantabile.



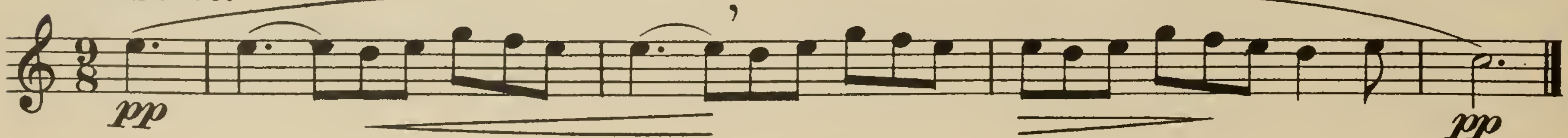
Septet. (in E flat.) – *Septett. (in Es.)* — Beethoven.

Adagio cantabile.



Carmen. (in E flat.) – *Carmen. (in Es.)* — Bizet.

Andante.



Symphony in D major. (in D.) – *Sinfonie D dur. (in D.)*

Allegro non troppo. Brahms.

p *stringendo.* *f* *ritard.* *rit.*

The Same Symphony. (in B.) – *Dieselbe Sinfonie. (in H.)* Brahms.

Adagio non troppo.

Wald Symphony. (in F.) – *Wald Sinfonie. (in F.)* Raff.

pp 3

TRANSPOSITION.

Horn parts as a rule, are written without any key-signatures at the Clef, owing to the various crooks or tuning slides employed in connection with the instrument, and the use of which is governed by the key of the respective composition. In modern compositions however, it is of frequent occurrence that no time is left for the player to change his crook and oft-times the key changes without the slightest pause; to meet such emergencies it is very necessary that the pupil become proficient in "transposing," that is:- learn to play the written notes higher or lower as the case may demand.

It cannot be denied that the tone in certain passages will sound better when executed in the original pitch, than when transposed; but on the other hand, it is decidedly wrong to insist, as so many do, that, when a composer has written a passage, say for the E Horn, the same will not sound as well when transposed upon the F. Horn; certain passages of course will sound better when played upon the originally-pitched instruments, as the tone of the E flat and C Horn sounds fuller than in F. However, as long as a passage is executed perfectly, little notice will be taken whether or not it has been transposed.

The following Examples will serve to illustrate, with the aid of which transpositions the various passages can be performed most readily and to best advantage.

TRANSPONIREN. *(Uebertragen.)*

Die Hornstimme schreibt man für gewöhnlich ohne Vorzeichnung am Schlüssel, weil das Horn verschiedene Stimmbögen oder Stimmzüge hat, deren Benützung sich nach der Tonart des betreffenden Musikstückes richtet. In neueren Compositionen kommt es jedoch häufig vor, dass dem Bläser nicht Zeit genug gelassen ist, beim Wechsel der Tonart den erforderlichen Bogen aufstecken, oder die Maschine einschieben zu können; manchmal ist die Stimmung zu wechseln, ohne jede Pause, deshalb ist es sehr nöthig, dass der Schüler recht zeitig sich die Fähigkeit anzueignen suche, zu „transponiren," das heisst: die vorgeschriebenen Noten nöthigen Falles höher oder tiefer blasen zu können.

Es kann nicht geleugnet werden, dass der Ton in manchen Stellen auf den vorgeschriebenen Stimmbögen schöner klingt, als wenn er transponirt wird, doch ist es durchaus falsch, wie Viele sehr einseitig behaupten, dass, wenn der Componist eine Stelle auf E-Horn z. B. vorgeschrieben hat, dieselbe, wenn sie auf F-Horn transponirt wird, nicht so gut klingt; gewisse Stellen klingen wohl auf den vorgeschriebenen Stimmungen schöner, weil der Ton z. B. auf Es oder C Bogen voller klingt, als auf dem F Bogen, doch sehr selten ist es zu bemerken, dass eine Stelle transponirt wurde, wenn nur die Ausführung tadellos geschah.

Die folgenden Beispiele mögen dazu dienen, dem Schüler zu zeigen, auf welchen Bogen die verschiedenen Stimmungen am leichtesten ausführbar sind.

Originally for low B flat. *Original B tief.*

Transposed for F. *Transponirt auf F.*

A Fifth lower. *Quinte tiefer.*

A flat. — *As.*

Occurs very rarely. *Kommt selten vor.*

for E flat. — *auf Es.*

A fifth lower. *Quinte tiefer.*

A. — *A.*

Occurs very rarely. *Kommt selten vor.*

for E. — *auf E.*

A fifth lower. *Quinte tiefer.*

"Robert."

Meyerbeer.

low B. — *H tief.*

for E. — *auf E.*

A fourth. *Quarte.*

C major Symphony. – *C dur Sinfonie.*

Schubert.

C. – *C*

for F. – *auf F.*

pp

a Fourth.
Quarte.

La Somnambula. – *Nachtwandlerin.*

Bellini.

D flat – *Des*

for F. – *auf F.*

a major Third lower.
grosse Terz tiefer.

Stradella.

Flotow.

D. – *D*

for F. – *auf F.*

a minor Third.
kleine Terz.

Eroica Symphony. – *Eroica Sinfonie.* Beethoven.

E flat – *Es*

for F. – *auf F.*

a major Second.
grosse Secunde.

Martha Overture. – *Martha Ouverture.* Flotow.

E – *E*

for F. – *auf F.*

a minor Second.
kleine Secunde.

F sharp – *Fis*

occurs very rarely.
sehr selten.

for E. – *auf E.*

a major Second higher.
grosse Secunde höher.

As the tone of the higher-pitched Horns invariably sounds brighter and clearer, the following examples should always be played in the original pitch.

Von hier an würde immer die vorgeschriebene Stimmung zu blasen sein, weil der Ton auf den hohen Stimmungen heller und frischer klingt.

Elisabeth Overture. – *„Elisabeth-Ouverture."*

Rossini.

G. – *G*

for F. – *auf F.*

a major Second higher.
grosse Secunde höher.

A flat – *As*

for F. – *auf F.*

a minor Third higher.
kleine Terz höher.

A Major Symphony. – *A dur Sinfonie.*

Beethoven.

high A – *A hoch*

for F. – *auf F.*

a major Third higher.
grosse Terz höher.

This passage would be very difficult for F Horn, but very easy for A Horn.

Diese Stelle würde auf F-Horn schwer ausführbar sein, auf A-Horn hingegen ist sie leicht.

high B flat. _ *B hoch.*

for F. _ *auf F.*

a Fourth higher.
Quarte höher.

THE ECHO

The echo is one of the most charming effects which a skilled Horn Player can employ. It is produced by means of the right hand stopping the instrument ¾; in doing this, the pitch of the instrument is raised one-half tone, but this, in turn, is counteracted by the use of the valves and by transposing one-half tone lower. For instance:

DAS ECHO.
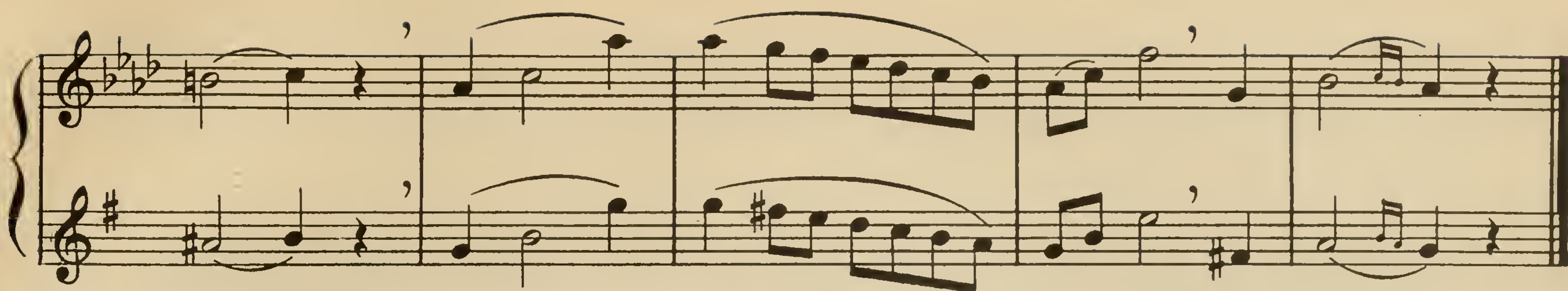
Einer der reizendsten Effecte des Waldhorns, den geschickte Bläser gern anwenden, ist das „Echo;" erzeugt wird dasselbe, indem man mit der rechten Hand ¾ stopft; dadurch wird das Instrument ½ Ton höher, diese Erhöhung gleicht man durch die Ventile wieder aus, indem man ½ Ton transponirt; zum Beispiel:

Open Horn. _ *Freies Horn.*

Echo. _ *Echo.*

Stopped ¾. _ *¾ gestopft.*

f



Mutes made of wood or paste-board, are also employed by placing them inside the bell, but their use is not very convenient as they must be held in place by the hand. In these Echo effects the purity of intonation must be carefully considered, especially as some intervals become higher and others lower. As this impurity is detrimental to the effectiveness of the Echo, the lips must force those notes which are too low, and relax upon those which are too high.

Man hat auch Dämpfer von Holz und Pappe, mit denen man die Stürze deckt, doch ist deren Anwendung umständlicher, weil man den Dämpfer mit der Hand halten muss. Beim Echo achte man ganz besonders auf Reinheit, da manche Töne höher, manche tiefer werden, durch diese Unreinheit aber die Wirkung beeinträchtigt wird; man treibe daher mit der Lippe die zu tiefen Töne, die zu hohen lasse man sinken.

DOUBLE NOTES.
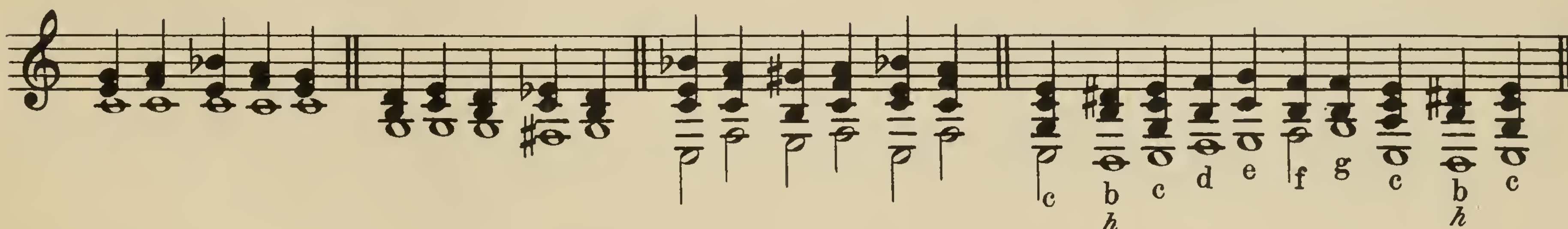
For completeness sake, we will not omit to mention, that it is possible to produce double notes upon the Horn. They are produced by playing one note, singing another, and if both are perfectly pure, certain acoustic reasons will cause a third and even a fourth note to become audible. For orchestral purposes these combinations are of no value, as they can only be sounded very softly, however for solo purposes they can be used to excellent advantage.

The whole note is to be played and the upper note sung, causing the middle notes to sound along.

DOPPELTÖNE.

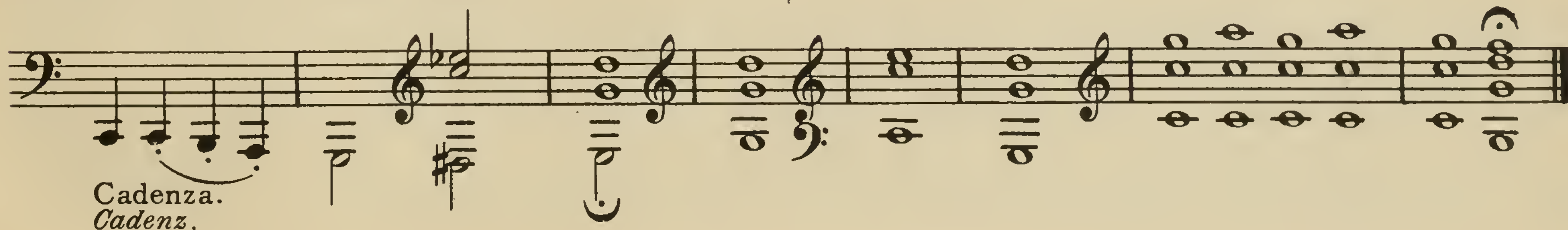
Der Vollständigkeit wegen mag hier noch erwähnt sein, dass es auch möglich ist, auf dem Waldhorn „Doppeltöne" hervorzubringen. Erzeugt werden sie, indem man einen Ton bläst, den andern singt, bei vollkommener Reinheit der Tongebung beider gesellt sich aus akustischen Gründen ein dritter, auch vierter Ton hinzu; im Orchester sind dieselben nicht zu verwerthen, weil man sie nur schwach erklingen lassen kann, jedoch beim Solo blasen erzielt man dadurch eine sehr gute Wirkung.

Die als „Ganze" geschriebene Note blase, die oberste Note singe man, wodurch die Mitteltöne mit klingen.



Carl Maria von Weber was one of the first who employed this effect in the Cadenza of his Concertino for the French Horn.

Schon Carl Maria von Weber benützte diesen Effect in der Cadenz seines Concertino.



Exercises.

All these exercises are to be practised in all the different manners as indicated; in doing so the pupil will gradually become acquainted with, and finally master all the various styles of tongueing and slurring.

(Nos. **1** to **25** are to be practised both on Stopped and Valve Horn.)

Etuden.

Sämmtliche Etuden blase man auf die angegebenen, verschiedenen Arten, man lernt durch sie sämmtliche Stoss- und Binde- Arten kennen und beherrschen.

*(Nº 1, bis **25** übe man auf Stopf und Ventilhorn.)*

OSCAR FRANZ.

In moderate Tempo. *Mässig bewegt.*

1.

vi

vi

de

de

Very long sustained Notes.
1. *Ganz lang gestossen.*

Very short detached Notes.
2. *Ganz kurz gestossen.*

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

Slowly. *Langsam.*

2.

p *mf* *f* *mf* *p* *p* *f* *p* *f* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *f* *mf* *p* *pp*

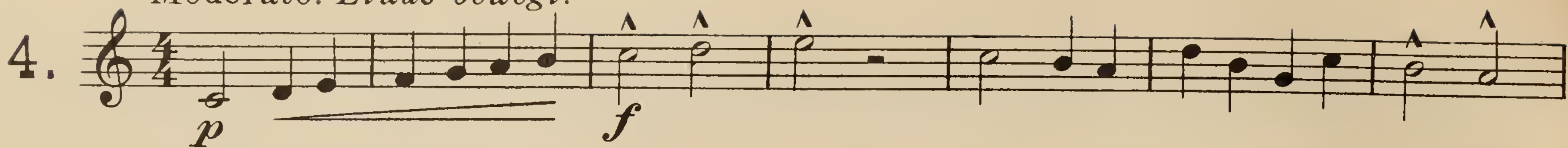
In moderate tempo. *Mässig bewegt.*
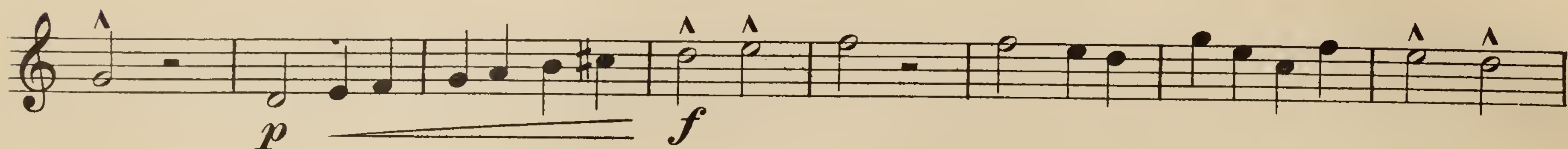
3.
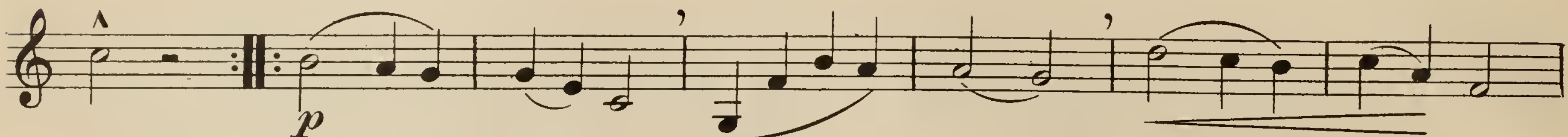
mf *f* *mf* *f* *p* *mf* *f* *f* *f* *mf* *f*

Moderato. *Etwas bewegt.*

4.

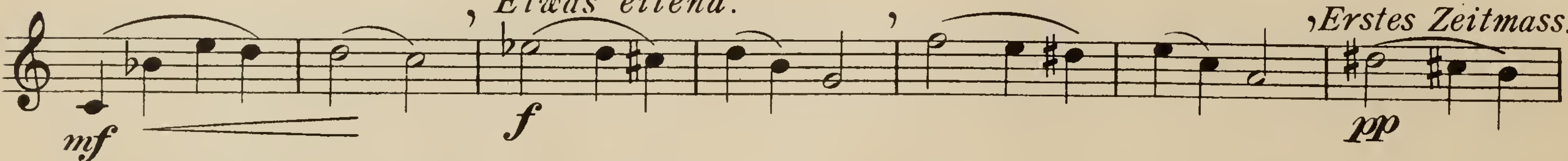


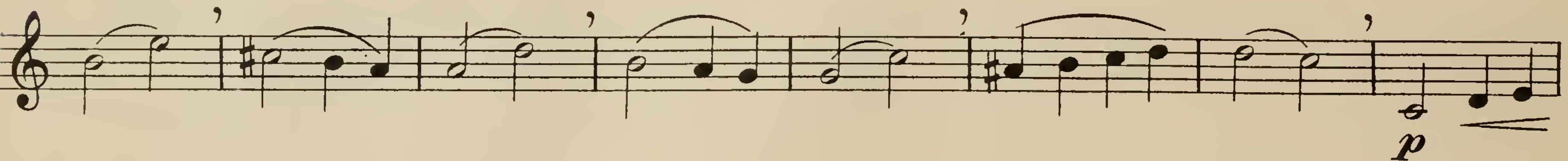


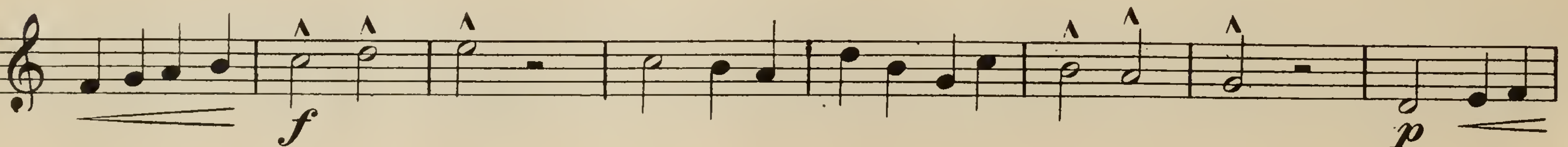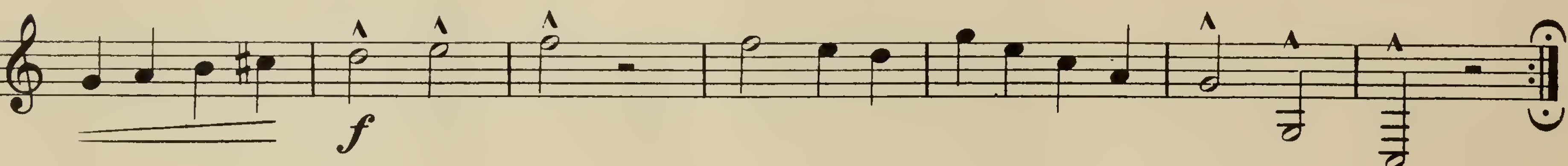


Pressing in Tempo. *Etwas eilend.*

First tempo. *Erstes Zeitmass.*
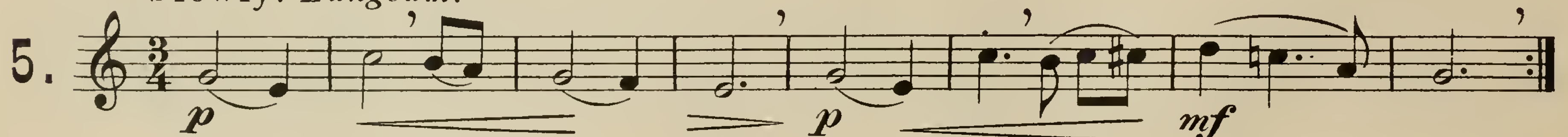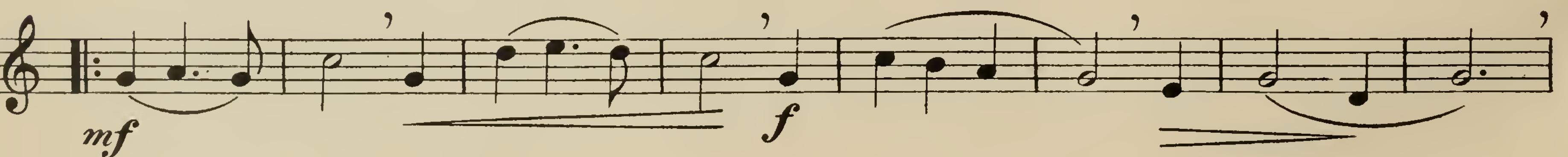






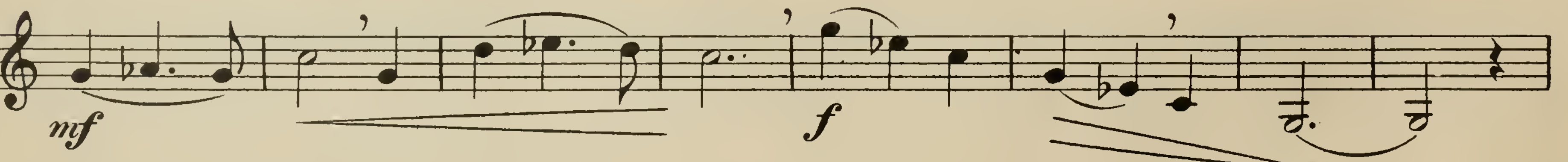


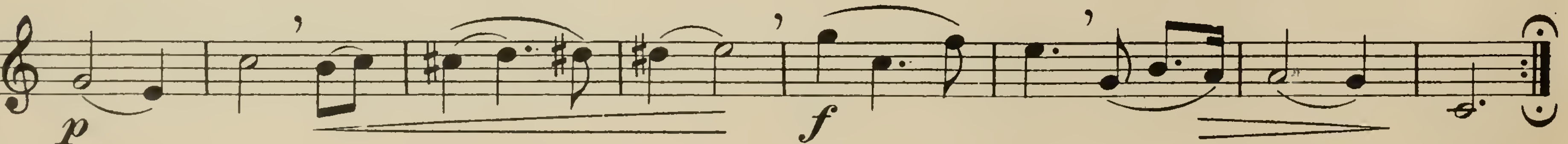
Slowly. *Langsam.*

5.









Gayly. *Ziemlich munter.*

6.

mf *f* *mf* *f* *pp*

Gradually getting slower. *Langsamer werdend.* First Tempo. *Erstes Zeitmass.*

mf *f* *mf*

Gayly. *Etwas munter.*

7.

mf *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p* *f* *mf*

Quite slowly. *Ziemlich langsam.*

8.

p *mf* *p* *f* *mf* *p* *pp* *p* *f* *mf* *f*

Slowly, but not draggy. *Langsam, doch nicht schleppend.*

9.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *f* *pp* *p* *mf* *pp* *f*

Very slowly. *Sehr langsam.*

10.

mf *f* *p* *pp* *pp* *pp* *p* *f* *mf* *f* *mf* *pp*

Very slowly. *Sehr langsam.*

11.

p *p* *p* *mf* *p* *p* *mf* *pp* *mf* *pp*

1 2

1.

2.

3.

4.

In moderate tempo. *Mässig bewegt.*

12.

p mf

f f

mf

p pp

mf f mf

f

pp

p

mf f mf p

Gayly. *Munter.*

13.

mf *f* *mf* *mf* *f* *mf* *f* *f* *pp* *f* *pp* *f* *mf* *f* *mf* *p* *f*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Very Quickly. *Sehr rasch.*

14.

mf *mf* *mf*

mf *f*

mf *mf*

1. 2.

3. 4.

Very Quickly. *Sehr rasch.*

15.

mf

pp

mf

mf

pp

mf

f

mf

In moderate tempo. *Mässig bewegt.*

16.

mf

mf

mf

p

p

p

p

mf

mf

mf

p

17. Very quickly. *Sehr schnell.*

mf

f

Diminishing in tone.
Schwächer werdend.

p *f*

Diminising in tone.
Schwächer werdend.

p *Fine.*

p

p

mf

pp

pp

mf

f Getting somewhat slower.
Etwas langsam werdend.

p *D.C. al Fine.*

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Very quickly. *Sehr Schnell.*

18.

mf

mf

mf

p

f

p

f

p

mf

Gradually getting slower.

Langsam werdend.

pp

ppp

Very slowly.

Sehr langsam.

In first Tempo.

Erstes Zeitmass.

mf

mf

mf

Very slowly. *Sehr langsam.*

19.

f *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *f* 1 2 *mf* *f* *f* *f* *p* *f* *p* *f* 1 2 *mf*

Slowly. *Langsam.*
In a singing manner. *Singend.*

20.

p *f* *p* *f* *p* *mf* *mf* *p* *p* *mf* *f* *p* *f* *p* *p*

Slowly. *Langsam.*
In a plaintive manner. *Klagend.*

21.

mf *p* *mf* *p* *f* *mf* *f*

Very Slowly. *Sehr Langsam.*
In a singing manner. *Singend.*

22.

p *f* *p* *f* *p* *p* *mf* *pp*

Gradually getting quicker.
Eilend nach und nach.

f Very sustained and slowly.
Sehr breit und langsam.

pp Getting quicker.
Eilend.

mf *f*

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.

Getting Slower.
Langsam werdend.

pp *f* *pp* *f* *p*

Gayly. *Munter.*

23.

mf

mf

p

f

f

p

p

f

mf

Holding back in Tempo.
Zurück haltend.

p

First Tempo.
Erstes Zeitmass.

mf

mf

f

f

f

ff

Quickly. *Rasch.*

24.

f *p* *mf* *f* *p* *mf* *f*

Holding back in Tempo.
Zurück haltend.

First Tempo.
Erstes Zeitmass.

mf *f* *mf* *f* *f*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Very quickly. *Sehr schnell.*

25.

mf *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *p* *p* *p* *f*

First Tempo.
Erstes Zeitmass.

Holding back the Tempo ad libitum.
Zurück haltend nach Belieben.

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

Andante con moto. *Langsam gehend.*

26.

mf

pp Holding back in Tempo. *Zurückhaltend.*

mf First Tempo. *Erstes Zeitmass.*

Very slowly. *Sehr langsam.*

pp

Majestically. *Majestätisch.*

27.

mf *f* *f*

f *mf* *f*

f

f *p*

pp *p* *mf*

p *pp* *mf*

mf

f *mf* *mf* *f*

f

Slowly. *Langsam.*

1st Manner. *Art I.*

2nd Manner. *Art II.*

In moderate Tempo. *Mässig bewegt.*
Very evenly and sustained. *Sehr gebunden.*

28.

Langsam werdend.
Gradually getting slower.

First Tempo.
Erstes Zeitmass.

Very slowly. *Sehr langsam.*
With much expression. *Mit viel Ausdruck.*

29.

mf *f* *mf* *mf* *f* *mf*

The Trill.

One of the finest effects possible upon the Horn, is the Trill; however, it is very difficul to produce and necessitates very careful and painstaking practise; it is produced in connection with "the Second," but only for a small part of the scale. Some intervals must be trilled with "the Third", but it is extremely difficult to produce this combination evenly. (In order to achieve a comic effect, Mozart has even employed a Trill with "the Fourth" (in the second Horn low G with C,) in his "Peasant-Symphony"). In starting, the Trill should be practised very slowly, the notes should follow in exact and precise succession and with only half of the ordinary tonal volume. Each tone must be as clear in sound and as long in duration as the other. The Trill must be produced solely with the lips (with Valves) and under no condition must the Horn be shaken or moved. As a rule the Trill begins with the principal note and also ends with it; should it begin from above or below, it must be indicated by a little auxiliary note, placed above or below the principal note.

Der Triller.

Einer der schönsten Vortragseffecte ist der Triller; derselbe ist auf dem Horn schwer ausführbar und bedarf deshalb sehr genauer Studien; auszuführen ist derselbe mit der Secunde, jedoch nur auf einem kleinen Theile der Tonleiter. Einzelne Töne muss man mit der Terz trillern, jedoch wird dieser Triller schwer gleichmässig (Mozart hat in seiner „Bauern-Sinfonie" sogar einen Triller mit der Quarte (im zweiten Horn tief G mit C.) angewandt, um eine komische Wirkung zu erzielen.) Den Triller übe man Anfangs sehr langsam mit halber Tonstärke, in ganz gleichmässig sich folgenden Schlägen; ein Ton muss so lang und so deutlich sein wie der andere. Man erzeuge den Triller nur mit den Lippen, (ohne Ventil) wackele nicht mit dem Horne. Der Triller fängt im Allgemeinen mit der Hauptnote an, und endigt sich stets auch mit derselben; soll er von oben oder von unten anfangen, so muss dieses durch ein Zusatznötchen von oben oder unten bemerkt werden.

Notation. *Schreibweise.*

Execution. *Ausführung.*

from above *von oben*

from below *von unten*

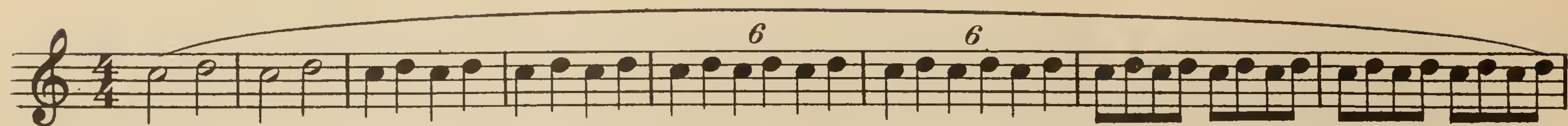
Every complete Trill demands an "After-beat," (to round it off musically) with the exception of a chain of Trills, for which the various "After-beats" must be specially indicated.

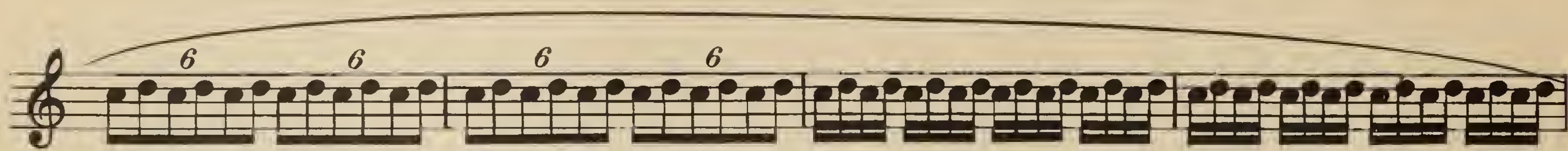
Jeder vollständige Triller erfordert einen Nachschlag, mit Ausnahme der Kettentriller, bei diesen muss der Nachschlag besonders angezeigt sein.

Trill with "After-Beat." *Triller mit Nachschlag.*

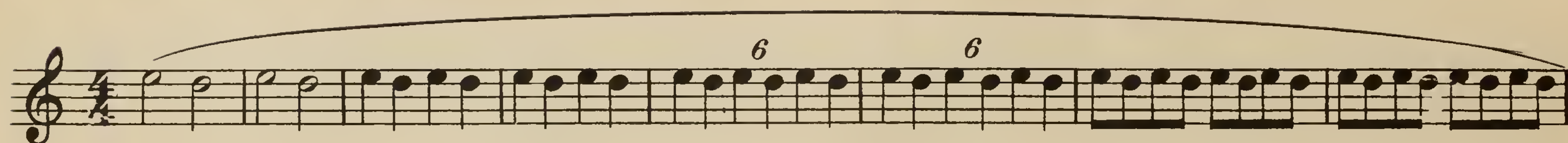
Chain of Trills without "After-Beat." *Kettentriller ohne Nachschlag.*

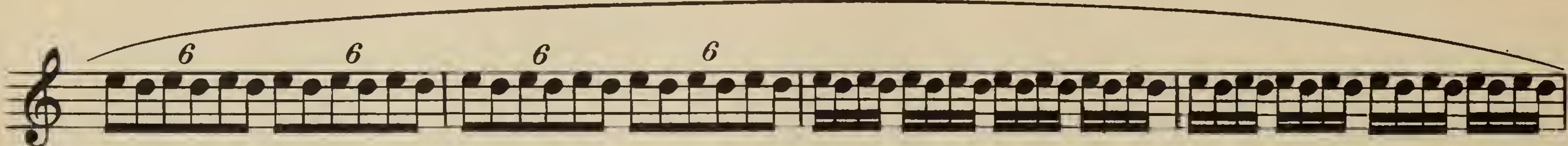
Chain of Trills with "After-Beat." *Kettentriller mit Nachschlag.*







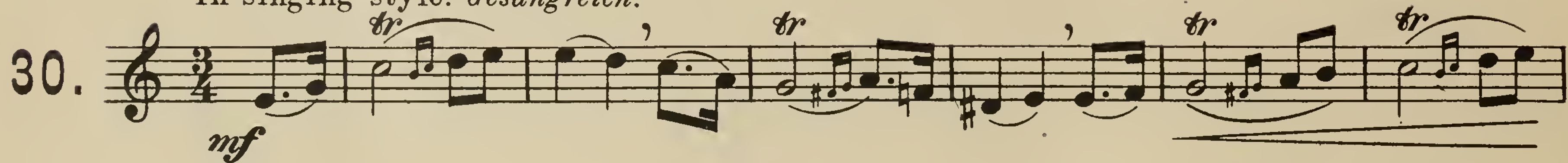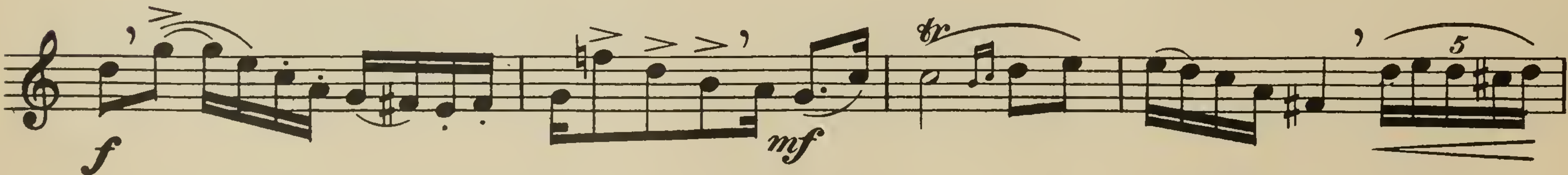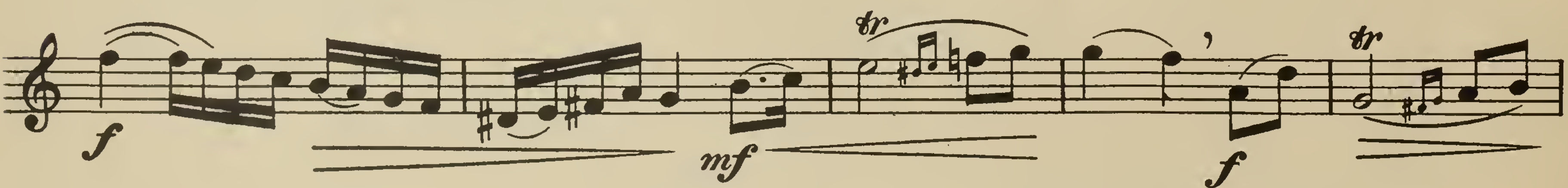






In moderate Tempo. *Mässig bewegt.*
In singing style. *Gesangreich.*

30.







Increasing in Tone. - - -
Zunehmend. - - - -

Ten Grand Concert Studies.

Zehn Grosse Concert Etuden.

Majestically. *Majestätisch.*
Con moto. *Gehend.*

Oscar Franz.

1.

mf

mf

f

p Somewhat slower.
Ein wenig langsamer.

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.

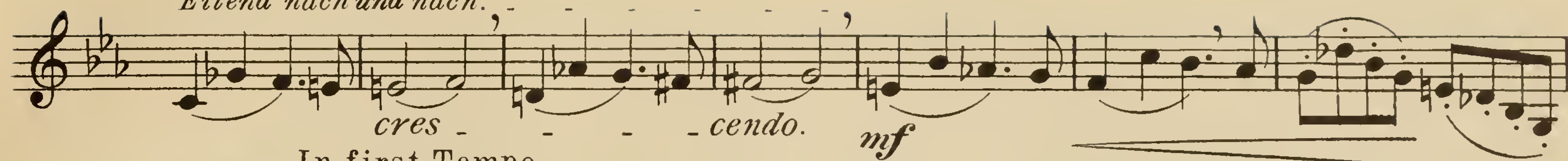
mf

p Somewhat slower.
Etwas langsamer.
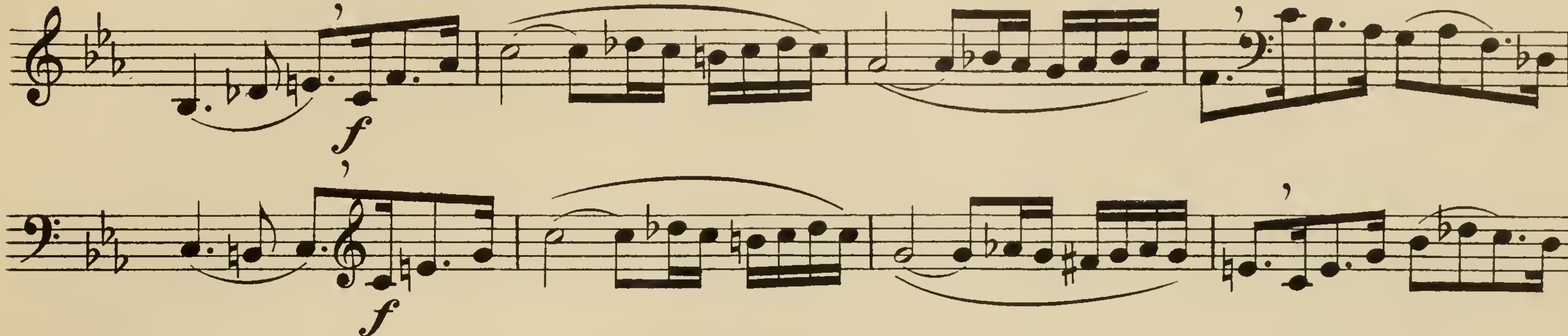
pp
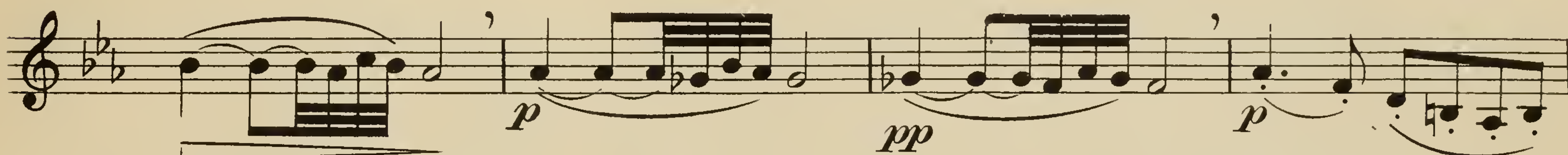
p

Gradually getting quicker.
Eilend nach und nach.



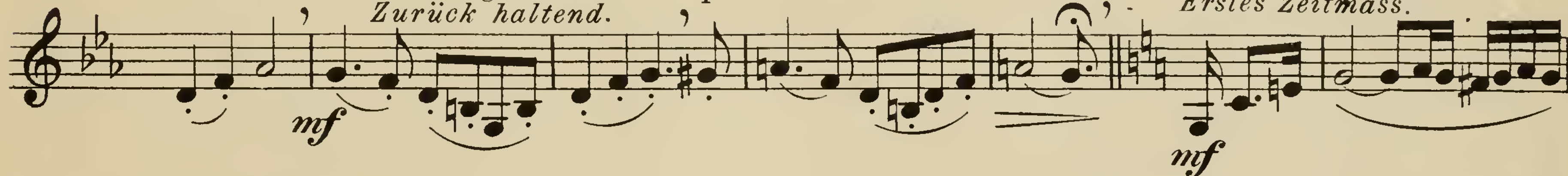
In first Tempo.
Erstes Zeitmass.
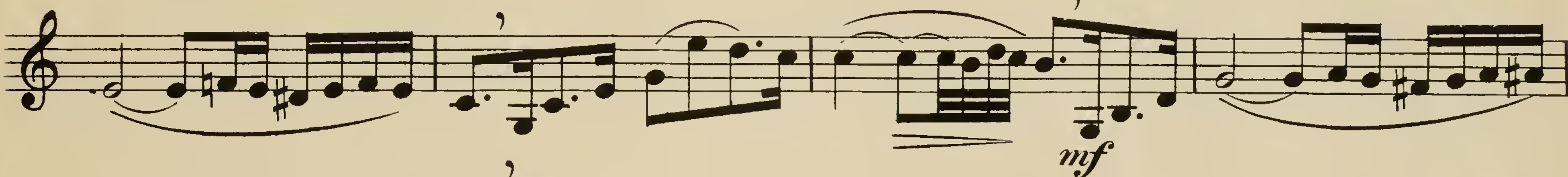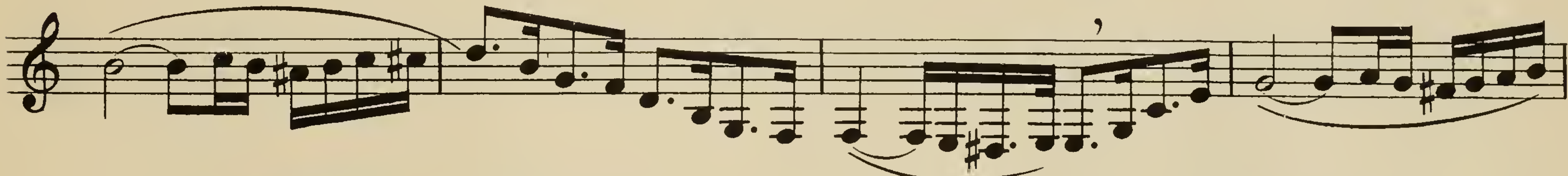




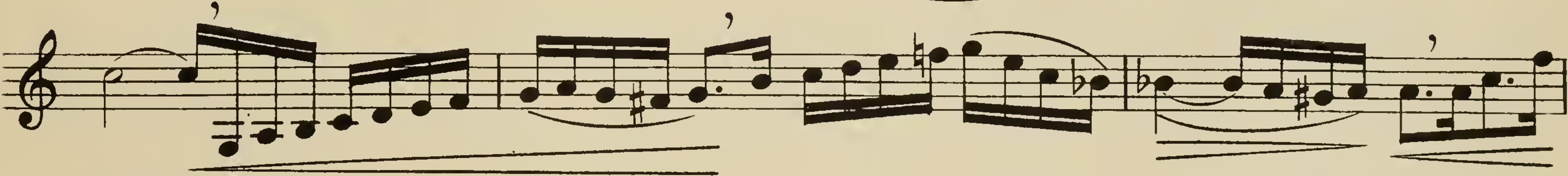
Holding back in Tempo.
Zurück haltend.
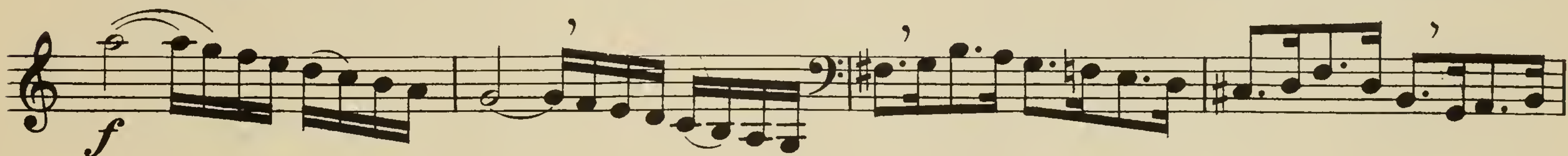
In first Tempo.
Erstes Zeitmass.
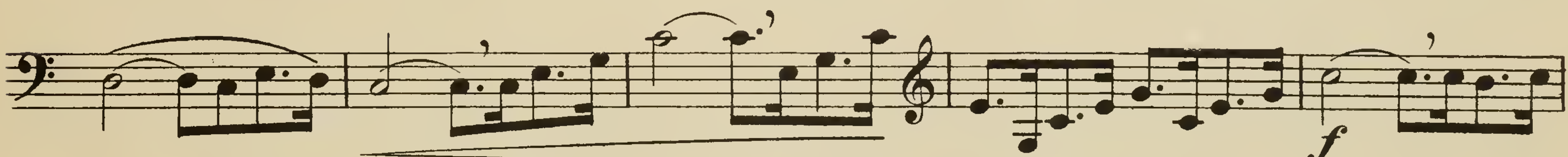


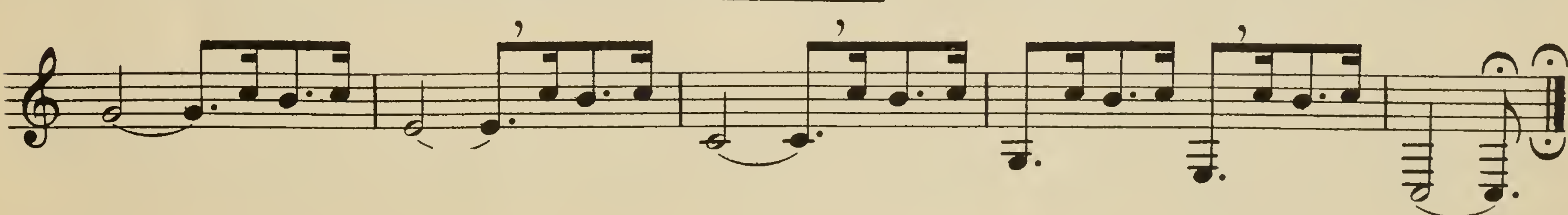












Majestically. *Majestätisch.*

2.

Holding back in Tempo.
Zurück haltend.

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.

Holding back in Tempo.
Zurück haltend.

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.

Gradually getting slower.
Langsam werdend.

With Grace. *Anmuthig.*

3.

mf *f* *mf* *p* *mf* *f* *p* *p* *cres - cen- -do* *f* *mf* *cres - cen- - do* *f* *pp* *mf* *f* *p* *f* *mf* *p* *mf* *mf* *p*

slowly.
Langsam.

pp

Very animated. *Sehr bewegt.*

4.

f *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *f* *f*

Slowly. *Langsam.*

pp *p* *mf* *pp* *f*

Very animated. *Sehr bewegt.*

p *f* *p* *mf* *p* *mf*

mf *f* *mf*

mf

p

f vi

mf

Cut if necessary.

f *p*

f de *mf*

f

Gradually getting slower.
Langsamer werdend.

To be played in a very bright and sonorous manner.
Sehr frisch und markig vorzutragen.

5.
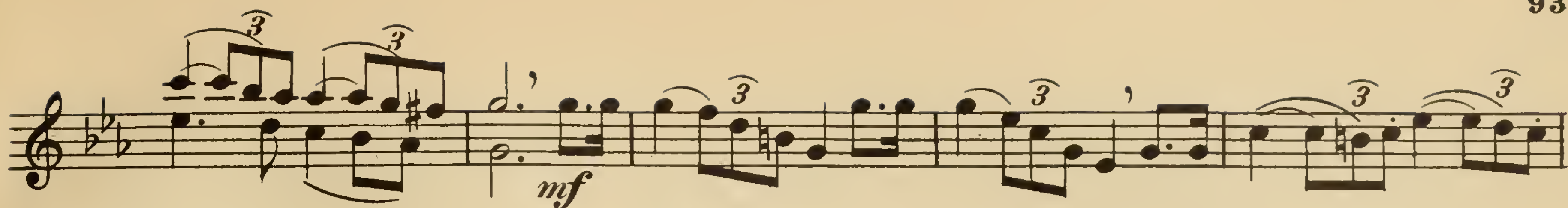
f *p* *f* *mf* *f* *p* *mf* *p* *mf* *mf*

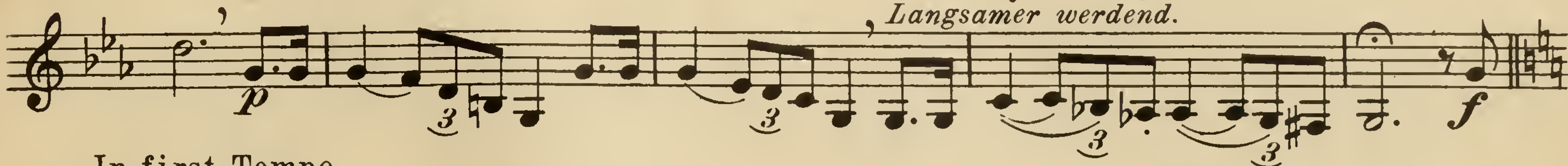
Slowly and with singing quality.
Langsam und sehr singend.
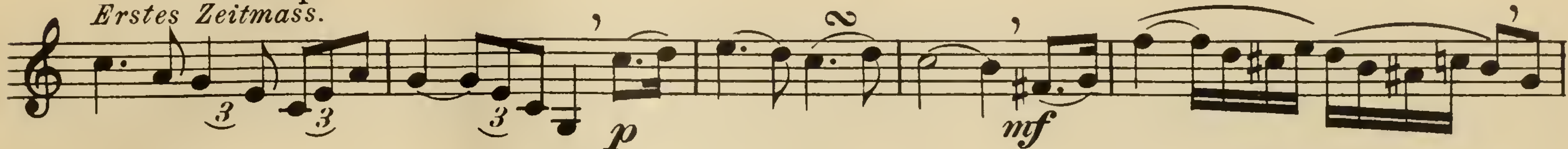
p *f* *p*

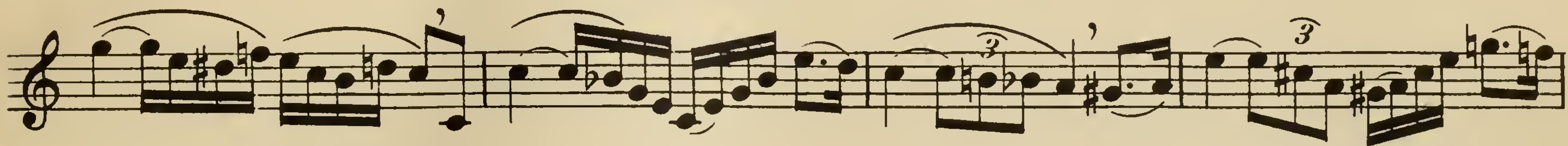
Somewhat more animated.
Etwas bewegter.

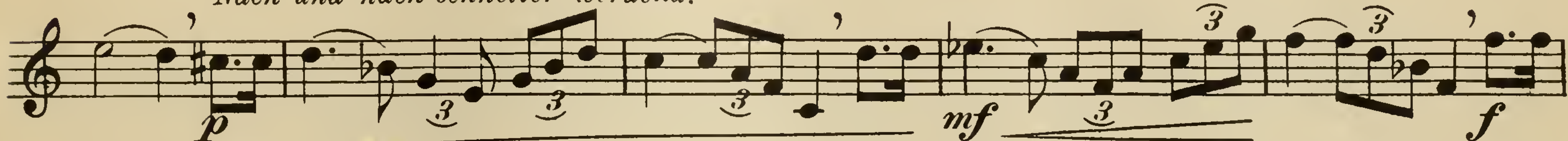
p *f*
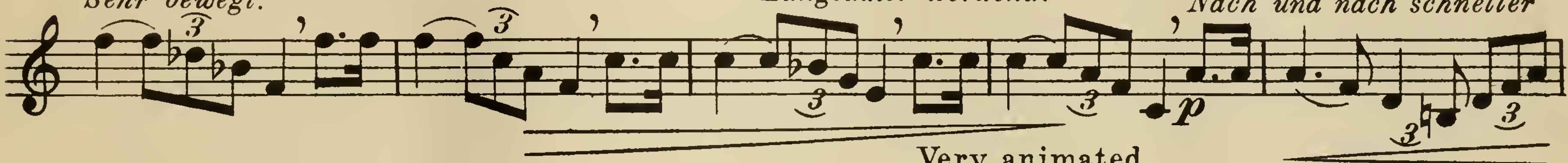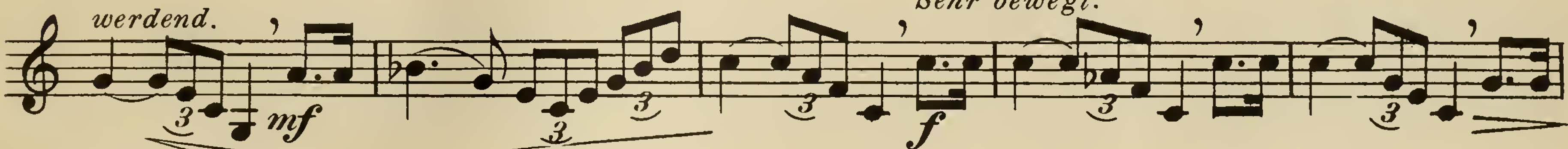



Gradually getting slower.
Langsamer werdend.
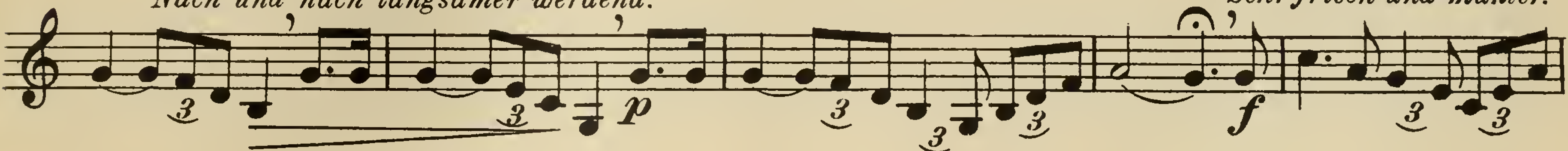

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.
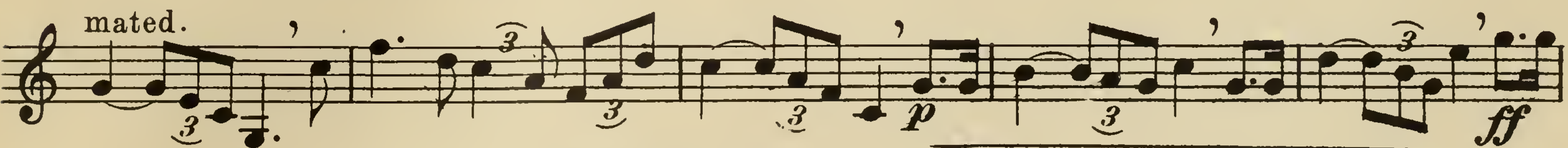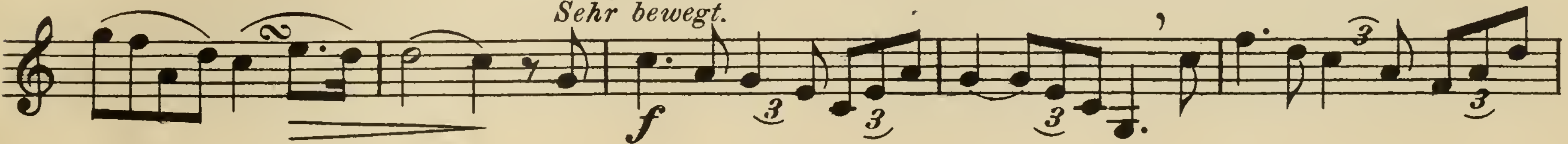



Gradually getting quicker.
Nach und nach schneller werdend.

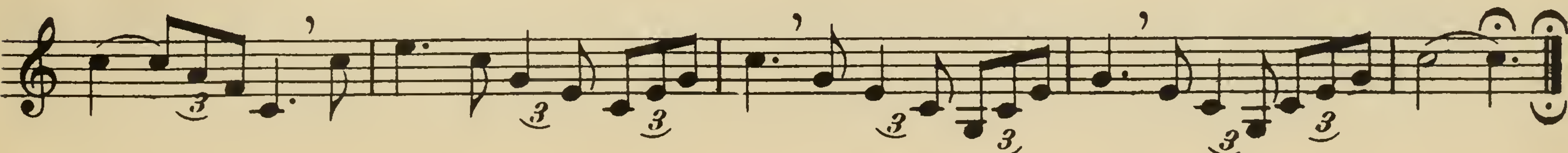

Very animated.
Sehr bewegt.
Gradually getting slower.
Langsamer werdend.
Gradually getting quicker.
Nach und nach schneller


werdend.
Very animated.
Sehr bewegt.


Gradually getting slower.
Nach und nach langsamer werdend.
Very bright and ani-
Sehr frisch und munter.


mated.


Very animated.
Sehr bewegt.



Slowly. *Langsam.*
With free delivery. *Mit freiem Vortrag.*

6.

f

f *mf*
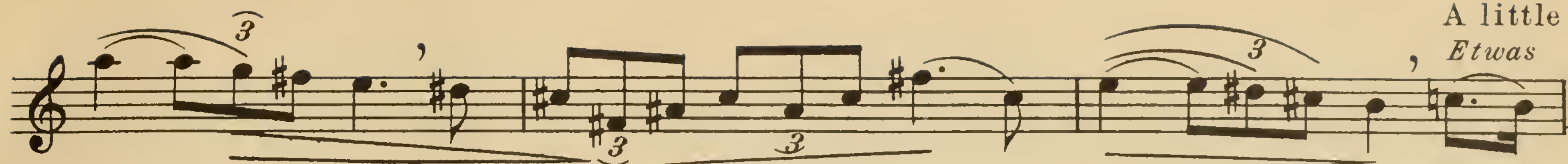
p *p* *f*
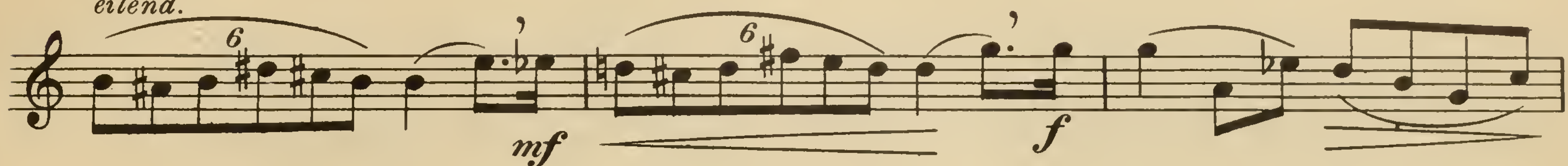
Slowly.
Langsam.

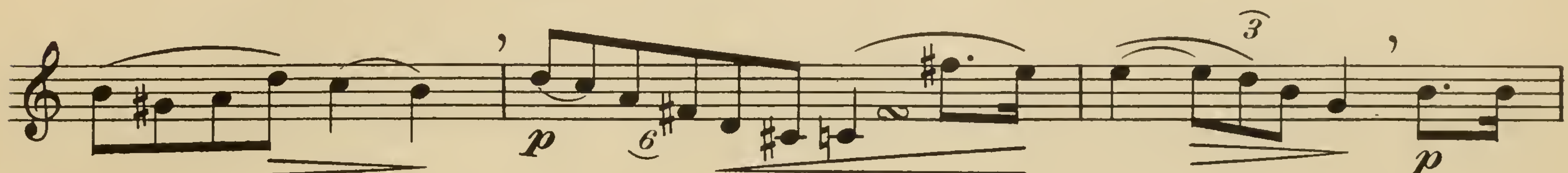
mf

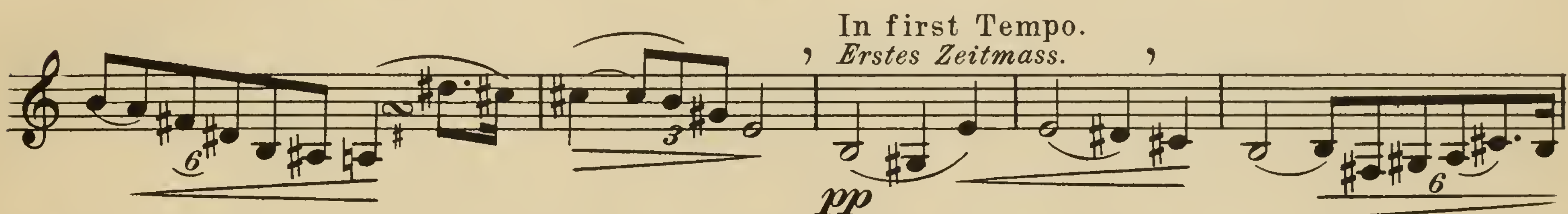
p

f *p* *f*

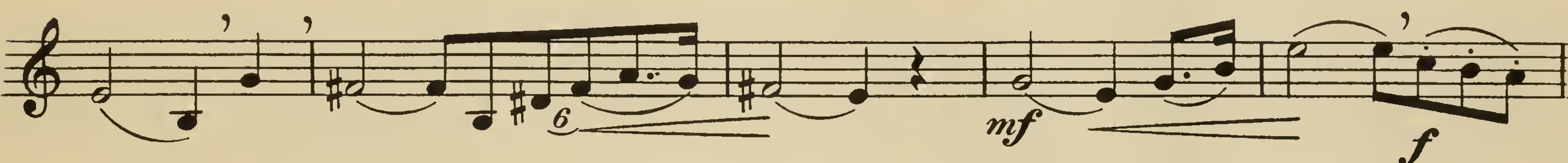

A little
Etwas
quicker in Tempo.
eilend.
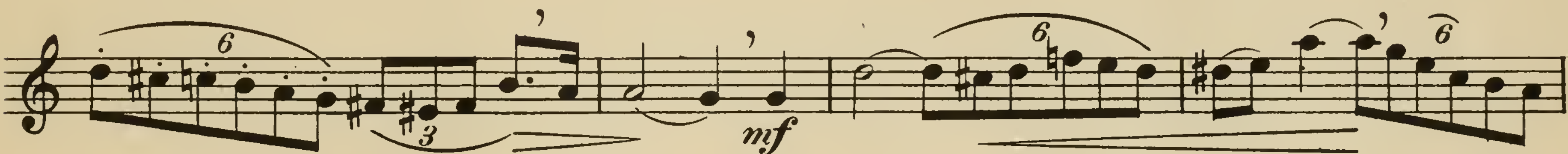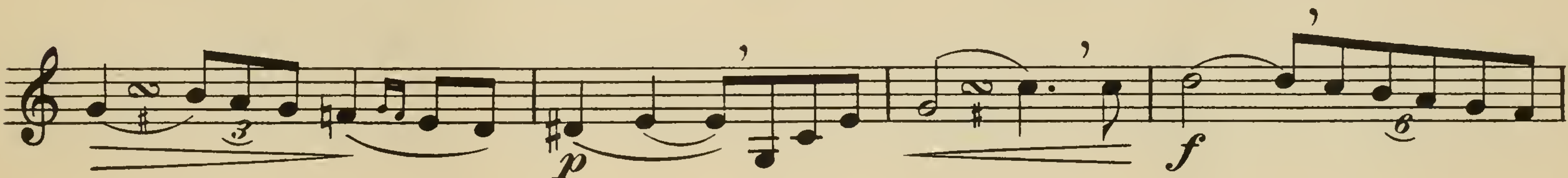




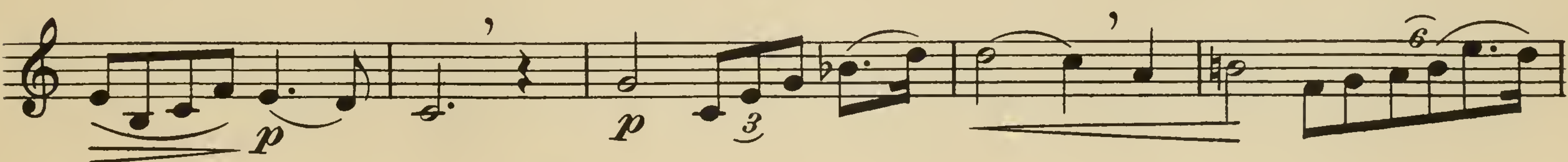

In first Tempo.
Erstes Zeitmass.
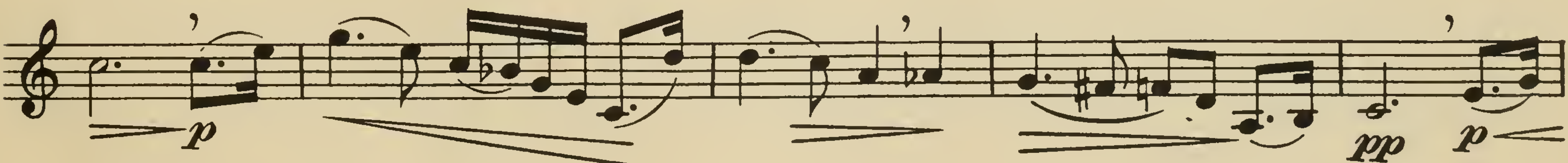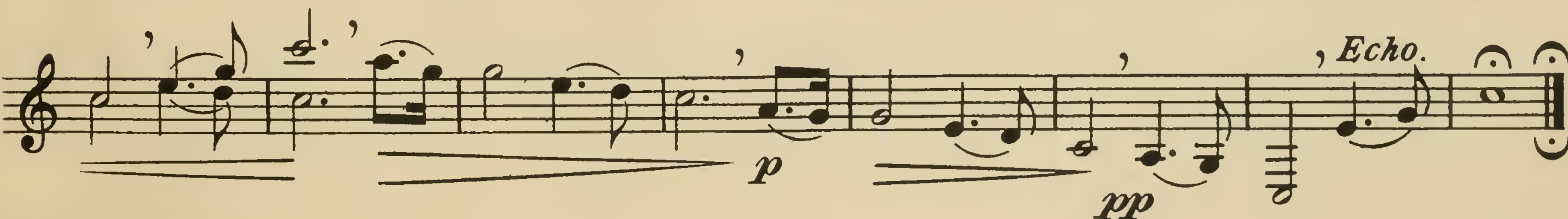













Echo.

Slowly. *Langsam.*

With free delivery. *Mit freiem Vortrag.*

7.

f

f

p *f*

Slower.
Langsamer.

Slowly, with singing quality.
Langsam, sehr singend.

p

mf

p

mf

mf *p*

f

pp

With free delivery.
Mit freiem Vortrag.

Slowly
Langsam.

Very slowly. *Sehr langsam.*
With energy. *Energisch.*

8.

ff

f

mf

f

mf

mf

p

Gradually quickening the
Eilend - - nach -

Tempo. - - -
und - - nach

mf

f

Constantly quickening the Tempo.
Immer drängender.
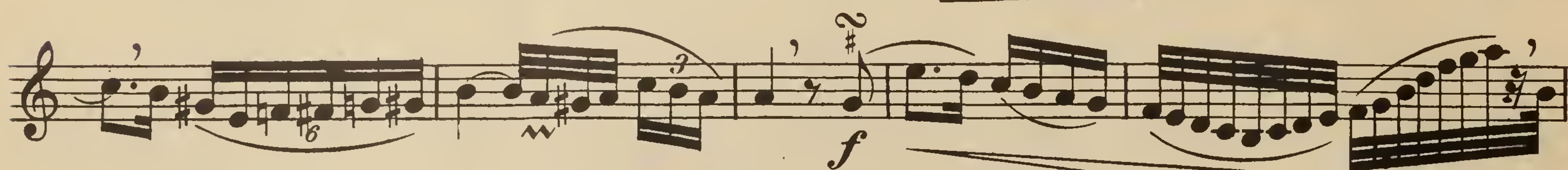
ff Slowly.
Langsam.
mf
p
Holding back in Tempo.
Zurückhaltend.
pp
ppp
In first
Im ersten
ff
Tempo.
Zeitmass.
tr
tr
tr
f
Joyously.
Freudig.
mf
Somewhat animated.
Etwas bewegt.
tr
f
f
p
p
Gradually dying
Verlöschend nach
away.
und nach.
Echo.
pp
Very slowly.
Sehr langsam.
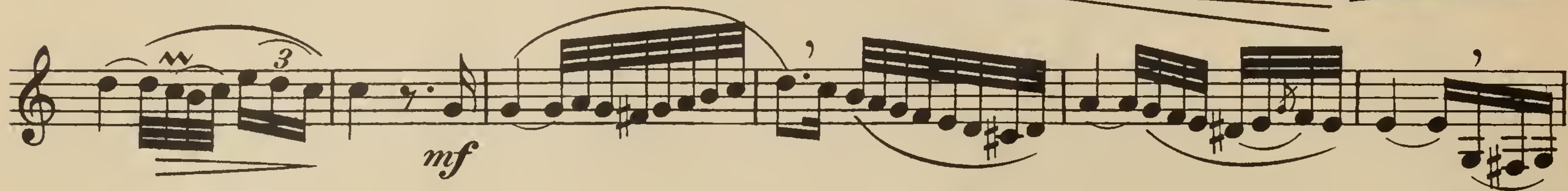
Very Slowly. *Sehr Langsam.*
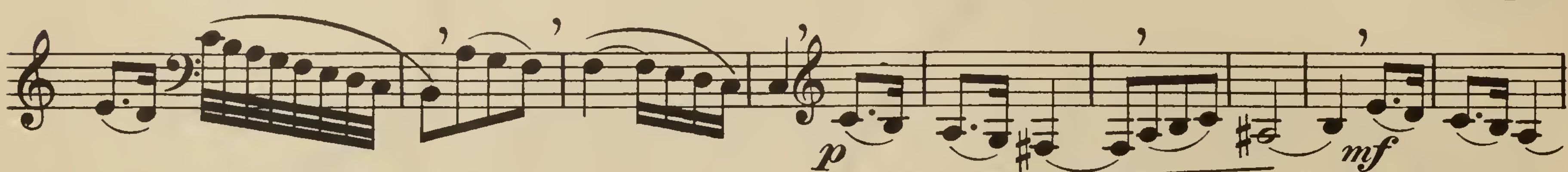
9.

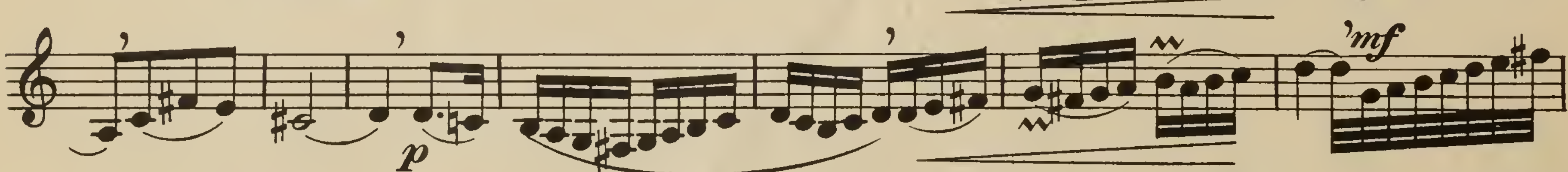
p *p* *mf* *f* *f* *p* *mf* *p* *f* *pp* *mf* *mf*

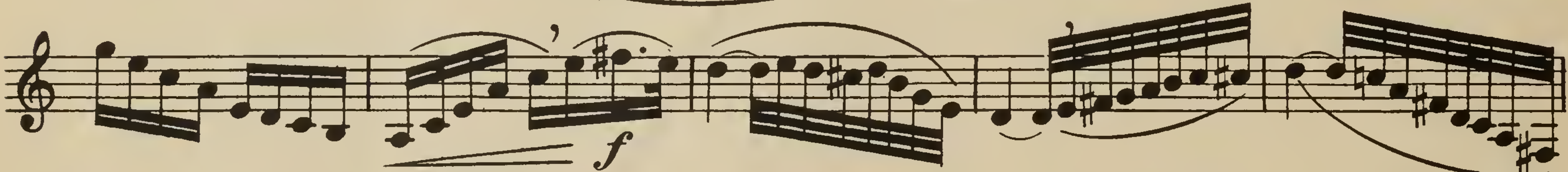

Very slowly. *Sehr langsam.*
10.
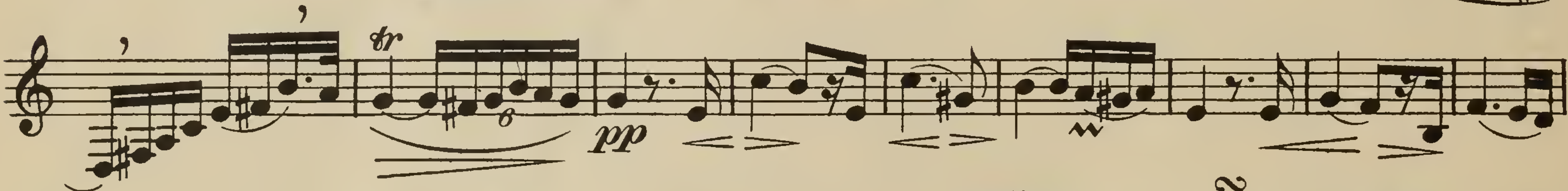


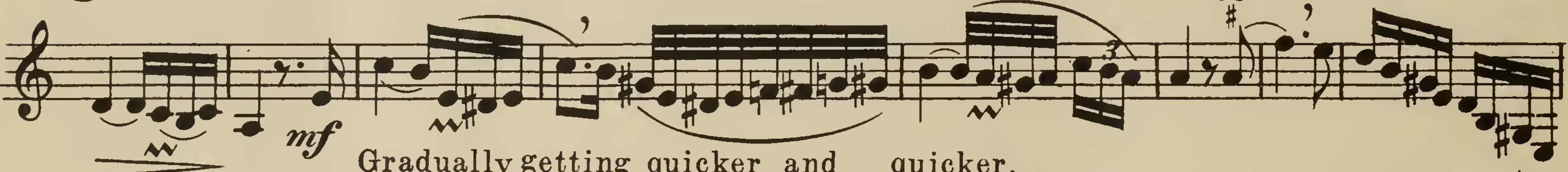


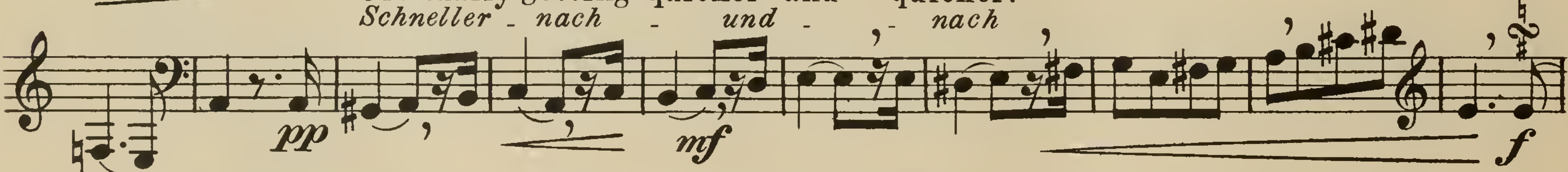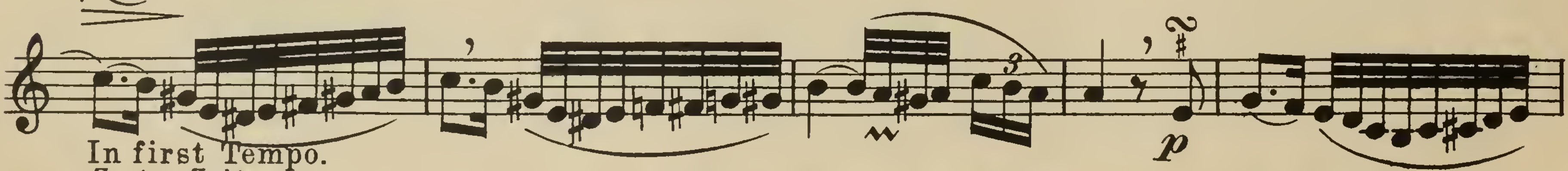






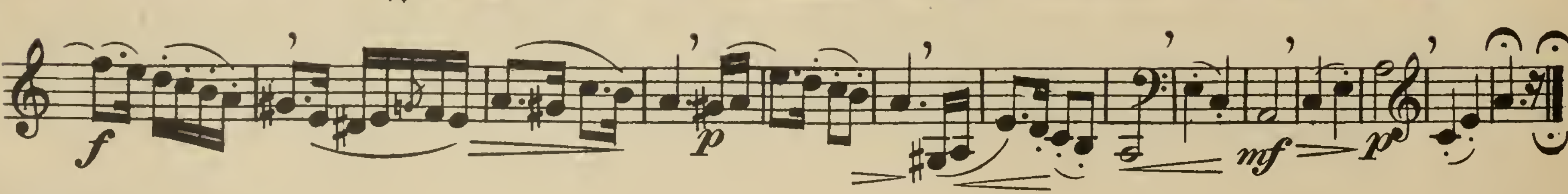



Gradually getting quicker and quicker.
Schneller - nach - und - nach


In first Tempo.
Erstes Zeitmass.







List of the Principal Words used in Modern Music

With their Abbreviations and Explanations

A	to, in or at; *a tempo*, in time
Accelerando (accel.)	Gradually increasing the speed
Accent	Emphasis on certain parts of the measure
Adagio	Slowly leisurely
Ad libitum (ad lib.)	At pleasure; not in strict time
A due (a 2)	To be played by both instruments
Agitato	Restless, with agitation
Al or Alla	In the style of
Alla Marcia	In the style of a March
Allegretto	Diminutive of allegro; moderately fast, lively; faster than *andante;* slower than *allegro*
Allegro	Lively; brisk, rapid.
Allegro assai	Very rapidly
Amoroso	Affectionately
Andante	In moderately slow time
Andantino	Diminutive of *andante;* strictly *slower* than andante, but often used in the reverse sense
Anima, con / *Animato*	With animation
A piacere	At pleasure; equivalent to *ad libitum*
Appassionato	Impassioned
Arpeggio	A broken chord
Assai	Very; *Allegro assai*, very rapidly
A tempo	In the original tempo
Attacca	Attack or begin what follows without pausing
Barcarolle	A Venetian boatman's song
Bis	Twice, repeat the passage
Bravura	Brilliant; bold; spirited
Brillante	Showy, sparkling, brilliant
Brio, con	With much spirit
Cadenza	An elaborate, florid passage introduced as an embellishment
Cantabile	In a singing style
Canzonetta	A short song or air
Capriccio a	At pleasure, ad libitum
Cavatina	An air, shorter and simpler than the aria, and in one division, without Da Capo
Chord	The harmony of three or more tones of different pitch produced simultaneously
Coda	A supplement at the end of a composition
Col or con	With
Crescendo (cresc.)	Swelling; increasing in loudness
Da or dal	From
Da Capo (D. C.)	From the beginning
Dal Segno (D. S.)	From the sign
Decrescendo (decresc.)	Decreasing in strength
Diminuendo (dim.)	Gradually softer
Divisi	Divided, each part to be played by a separate instrument
Dolce (dol.)	Softly; sweetly
Dolcissimo	Very sweetly and softly
Dominant	The fifth tone in the major or minor scale
Duet or Duo	A composition for two performers
E	And
Elegante	Elegant, graceful
Energico	With energy, vigorously
Enharmonic	Alike in pitch, but different in notation
Espressivo	With expression
Finale	The concluding movement
Fine	The end
Forte (f)	Loud
Forte-piano (fp)	Accent strongly, diminishing instantly to piano
Fortissimo (ff)	Very loud
Forzando (fz >)	Indicates that a note or chord is to be strongly accented
Forza	Force of tone
Fuoco, con	With fire; with spirit
Giocoso	Joyously; playfully
Giusto	Exact; in strict time
Grandioso	Grand; pompous; majestic
Grave	Very slow and solemn
Grazioso	Gracefully
Harmony	In general, a combination of tones, or chords, producing music
Key note	The first degree of the scale, the tonic
Largamente	Very broad in style
Larghetto	Slow, but not so slow as Largo; nearly like Andantino
Largo	Broad and slow; the slowest tempo-mark
Legato	Smoothly, the reverse of staccato
Ledger-line	A small added line above or below the staff
Lento	Slow, between Andante and Largo
L'istesso tempo	In the same time, (or tempo)
Loco	In place. Play as written, no longer, an octave higher or lower
Ma	But
Ma non troppo	Lively, but not too much so
Maestoso	Majestically; dignified
Maggiore	Major Key
Marcato	Marked
Meno	Less
Meno mosso	Less quickly
Mezzo	Half; moderately
Mezzo-piano (mp)	Moderately soft
Minore	Minor Key
Moderato	Moderately. *Allegro moderato*, moderately fast
Molto	Much; very
Morendo	Dying away
Mosso	Equivalent to rapid. *Piu mosso*, quicker.
Moto	Motion. *Con moto*, with animation
Non	Not
Notation	The art of representing musical sounds by means of written characters
Obbligato	An indispensable part
Opus (Op.)	A work.
Ossia	Or; or else. Generally indicating an easier method
Ottava (8va)	To be played an octave higher
Pause (𝄐)	The sign indicating a pause or rest.
Perdendosi	Dying away gradually
Piacere, a	At pleasure
Pianissimo (pp)	Very softly
Piano (p)	Softly
Più	More
Più Allegro	More quickly
Più tosto	Quicker
Poco or un poco	A little
Poco a poco	Gradually, by degrees; little by little
Poco più mosso	A little faster
Poco meno	A little slower
Poco più	A little faster
Poi	Then; afterwards
Pomposo	Pompous; grand
Prestissimo	As quickly as possible
Presto	Very quick; faster than *Allegro*
Primo (I^mo)	The first
Quartet	A piece of music for four performers.
Quasi	As if; in the style of
Quintet	A piece of music for five performers
Rallentando (rall.)	Gradually slower
Replica	Repetition. *Senza replica*, without repeats
Rinforzando	With special emphasis
Ritardando (rit.)	Gradually slower and slower
Risoluto	Resolutely; bold; energetic
Ritenuto	In slower time
Scherzando	Playfully; sportively
Secondo (2do)	The second singer, instrumentalist or part
Segue	Follow on in similar style
Semplice	Simply; unaffectedly
Senza	Without. *Senza sordino* without mute
Sforzando (sf)	Forcibly; with sudden emphasis
Simile or Simili	In like manner
Smorzando (smorz)	Diminishing in sound. Equivalent to *Morendo*
Solo	For one performer only. *Soli;* for all
Sordino	A mute. *Con sordino*, with the mute
Sostenuto	Sustained; prolonged.
Sotto	Below; under. *Sotto voce*, in a subdued tone
Spirito	Spirit. *con Spirito* with spirit
Staccato	Detached; separate
Stentando	Dragging or retarding the tempo
Stretto or stretta	An increase of speed. *Più stretto* faster
Subdominant	The fourth tone in the diatonic scale
Syncopation	Change of accent from a strong beat to a weak one.
Tacet	"Is silent" Signified that an instrument or vocal part, so marked, is omitted during the movement or number in question.
Tempo	Movement; rate of speed.
Tempo primo	Return to the original tempo.
Tenuto (ten.)	Held for the full value.
Thema or Theme	The subject or melody.
Tonic	The key-note of any scale.
Tranquillo	Quietly.
Tremolando, Tremolo	A tremulous fluctation of tone.
Trio	A piece of music for three performers.
Triplet	A group of three notes to be performed in the time of two of equal value in the regular rhythm.
Troppo	Too; too much. *Allegro, ma non troppo*, not too quickly.
Tutti	All; all the instruments.
Un	A, one, an.
Una corda	On one string.
Variatione	The transformation of a melody by means of harmonic, rhythmic and melodic changes and embellishments.
Veloce	Quick, rapid, swift.
Vibrato	A wavering tone-effect, which should be sparingly used.
Vivace	With vivacity; bright; spirited.
Vivo	Lively; spirited.
Volti Subito V. S.	Turn over quickly.

BOOKS on MUSIC

THE AMERICAN BAND ARRANGER....................M. L. Lake 1.00

A complete and reliable self-instructor for mastering the essential principles of practical arranging for military band.

BAND BETTERMENT. Suggestions and Advice to Bands, Bandmasters and Band Players....................................E. F. Goldman 2.50

42 chapters, all fraught with interest for the progressive bandsman. Among the subjects discussed are; Rehearsals, Programs, Seating Arrangements, Intonation, Sight Reading, The Playing of Marches, Massed Bands, The Cornet Soloist, Cadenzas, etc.

THE BAND ON PARADE............................R. F. Dvorak 2.00

Gives complete instruction on every conceivable marching formation or parade display. Highly illustrated.

AN ABRIDGED TREATISE ON MODERN INSTRUMENTATION AND ORCHESTRATION...............................Hector Berlioz 1.00

The best-known work on instrumentation in concise and abridged form.

INSTRUMENTS OF THE MODERN SYMPHONY ORCHESTRA AND BAND...A. E. Johnstone .50

Covers briefly the construction, tonal qualities, range and special uses of each instrument, not in its solo capacity, but rather as part of the ensemble. Illustrations show correct playing position for each instrument.

THE BATON IN MOTION...................Adolph W. Otterstein 1.00

A photographic presentation of the fundamentals and technique of conducting, together with material for practice. Each type of beat and each conducting problem is illustrated by musical examples.

TRANSPOSITION...H. Kling 1.00

A practical and authoritative guide for all instruments, with particular reference to the clarinet, cornet, trumpet, French horn and pianoforte.

THE TECHNIC OF THE BATON......................Albert Stoessel 1.50

An invaluable aid to the bandsman who is ambitious to lead as well as play.

THE POCKET STANDARD DICTIONARY OF MUSICAL TERMS
Oscar Coon (Cloth Ed. .40) .25

Gives concise definitions of all the terms and phrases a professional musician needs to know. Also contains a treatise on the rudiments of music.

THE ESSENTIALS OF MUSIC THEORY.................C. E. Gardner 1.00

An abbreviated work on the several subjects necessary to the instrumentalist; contains nothing which the student can afford to neglect.

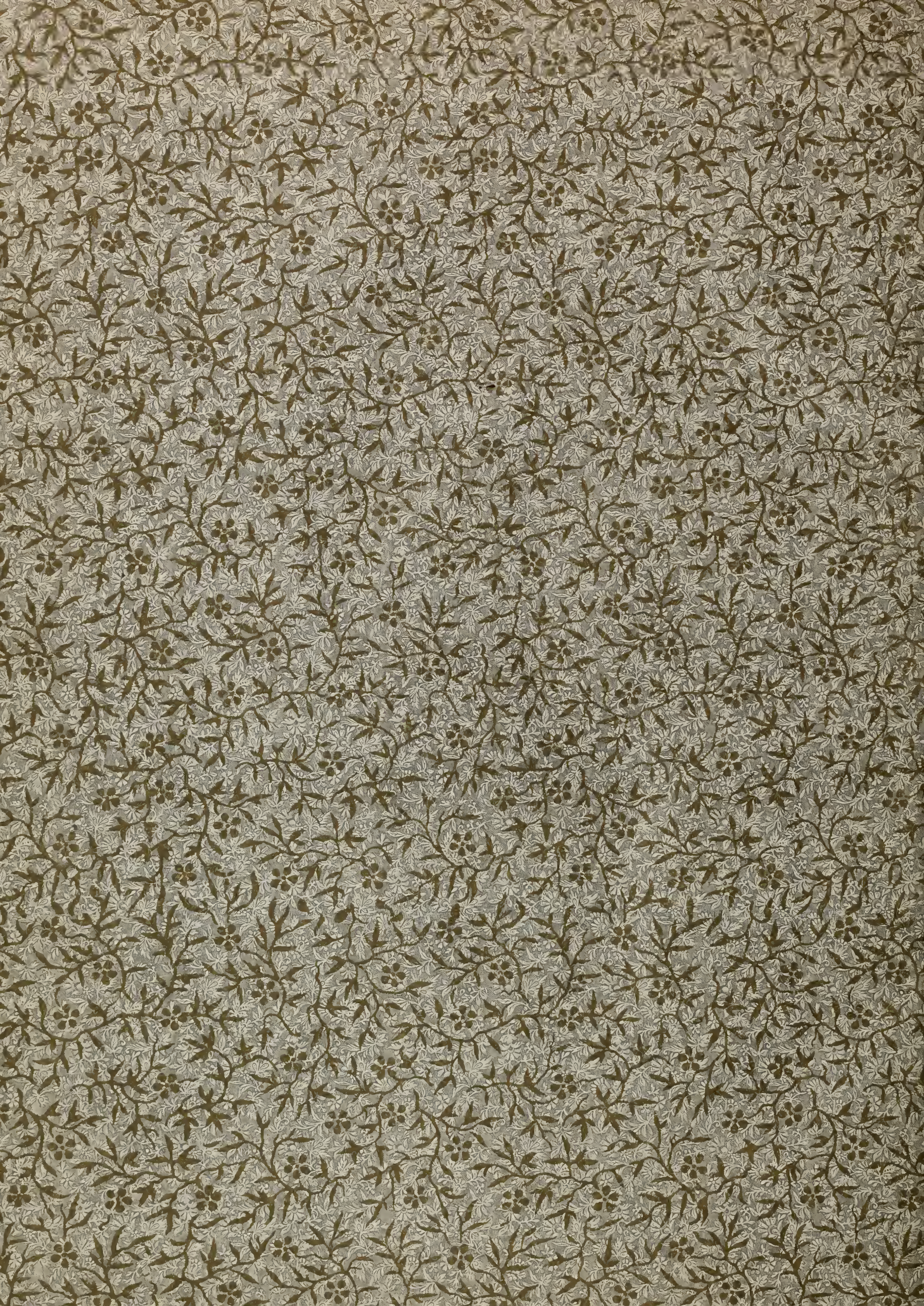
PRACTICAL MANUAL OF HARMONY.........N. Rimsky-Korsakov 2.50

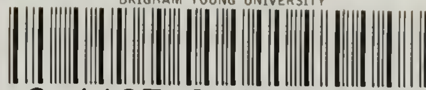
Presents the use of all the chords of the various degrees of the scale, from triads to ninth chords. These are treated in 4-voice fashion, with special emphasis upon the best practices of part-writing and chord connection.



CARL FISCHER, Inc. • Cooper Square • NEW YORK • BOSTON: Metropolitan Theatre CHICAGO: Kimball Hall

Printed in U. S. A.




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01113 4811